traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas.

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y sólo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

Omnia sunt communia!

mapas 22

Mapas. Cartas para orientarse en la geografía variable de la nueva composición del trabajo, de la movilidad entre fronteras, de las transformaciones urbanas. Mutaciones veloces que exigen la introducción de líneas de fuerza a través de las discusiones de mayor potencia en el horizonte global.

Mapas recoge y traduce algunos ensayos, que con lucidez y una gran fuerza expresiva han sabido reconocer las posibilidades políticas contenidas en el relieve sinuoso y controvertido de los nuevos planos de la existencia.

Mil máquinas

Breve filosofía de las máquinas como movimiento social

Gerald Raunig

1ª edición: 1000 ejemplares
Noviembre de 2008
Título:
Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social
Primera edición y traducción:
Marcelo Expósito.
Maquetación y diseño de cubierta:
Traficantes de Sueños.
Edición:
Traficantes de Sueños
C/ Embajadores 35, local 6
28012 Madrid. Tlf: 915320928
e-mail:editorial@traficantes.net
Impresión:
Queimada Gráficas.
C/ Salitre, 15 28012, Madrid
Tlf: 915305211
ISBN 13: 978-84-96453-33-2
Depósito legal: M56061-208

Mil máquinas

Breve filosofía de las máquinas como movimiento social

Gerald Raunig

Postfacio
Maurizio Lazzarato

Traducción y notas
Marcelo Expósito

traficantes de sueños
mapas

Índice

Este libro es en sí mismo una pequeña máquina, y aunque sea mi nombre el que a ella va asociado por mera costumbre, tampoco hay razón alguna por la que no deba citar los de quienes me han apoyado, desafiado, cuestionado, inspirado y mucho más: la colaboración y discusiones continuadas con Isabell Lorey, Stefan Nowotny y Marcelo Expósito; las amables críticas que han hecho Alice Pechriggl y Karl Reitter al concepto de máquina que manejo en mi libro *Kunst und Revolution* [*Arte y revolución*]; el consejo y las sugerencias de Martin «pyrx» Birkner, Jens Kastner, Tom Waibel, Marty Huber, Birgit Mennel, Klaus Neundliner y Vassilis Tsianos; la energía militante de la asamblea EuroMayDay de Viena, de la que siempre se puede estar seguro que crecerá cuando se aproxima cada Primero de Mayo; la cooperación proliferante con la editorial Turia+Kant y su fundador y editor Ingo Vavra; las amistosas zonas fronterizas con la revista Grundrisse, cuyos editores publicaron y discutieron extensamente dos fragmentos preliminares de este libro; y finalmente el trabajo en red de nuestro instituto, el eipcp (http://www.eipcp.net), que ha ido expandiéndose por toda Europa.

1. *Bicicletas*

> Si dejamos que las cosas vayan demasiado lejos, será el fin. Tendríamos bicicletas queriendo votar y obtendrían escaños en el Consejo del Condado, y dejarían las carreteras peor de lo que están para su propia motivación ulterior. Pero, en cambio, y por otro lado, una buena bicicleta es una gran compañera, tiene un encanto insuperable.
>
> Flann O'Brien, *El tercer policía.*

«¿Se trata de una bicicleta?», es la pregunta central que hacen los dos policías de la novela de Flann O'Brien *El tercer policía.*[1] En ella, los representantes del aparato de Estado tienen que habérselas principalmente con bicicletas: con el robo de las mismas o con sus timbres, bombas de aire, dinamos y luces. Bocinas, llantas, sillines, pedales, palancas de cambios de tres velocidades, pinzas y otros extras similares componen un discurso exhaustivo y refinado del cual no es posible escapar. El virtuosismo policial llega incluso al punto de robar ellos mismos bicicletas con el fin de resolver el delito. Se irritan cuando la respuesta a su pregunta es *no*.

Pero cuando la respuesta es *sí*, nos exponen con toda claridad de qué va el asunto. En principio, la bicicleta parece ser una simple máquina técnica. Con un poco de interés y algún

---

1 Flann O'Brien, *El tercer policía*, trad. de Héctor Arnau, Madrid, Nórdica, 2006.

conocimiento de mecánica, cualquiera podría comprender fácilmente cómo funciona. En su novela, escrita en 1940 y publicada en 1967, Flann O'Brien dibuja no obstante una relación extraordinariamente fluida entre la bicicleta y el ser humano. En el condado que sirve de escenario a *El tercer policía* rige la Teoría Atómica, un extraño teorema que trata del intercambio y de los flujos de átomos y partículas de materia; lo que significa no sólo el flujo *entre* cuerpos e identidades con límites precisos, sino también el flujo desatado *en el espacio entre* cuerpos que se tocan, se aproximan entre sí o se funden en sus zonas periféricas. Encontramos este flujo, por ejemplo, entre los pies de un caminante y el camino que recorre, entre el caballo y su jinete, entre el martillo y la barra de hierro que golpea. Conjunciones, conexiones, emparejamientos, transiciones, concatenaciones.

El momento más asombroso de esta elaborada invención lo encontramos en el hecho de que, cuanto más tiempo pasa una persona en bicicleta, más se mezcla la personalidad de una con la de la otra. Esto acarrea consecuencias que afectan en especial a los modos en que el movimiento se produce: hay humanos que sólo se desplazan pegados al muro, otros que caminan de la forma más rectilínea posible, otros que nunca se sientan o que se recuestan en la pared cuando se paran, haciendo reposar su peso en un solo codo, o que se dan impulso apoyando un pie en el bordillo de la acera. En el peor de los casos, si se mueven con excesiva lentitud o se detienen en mitad de la calzada, se dan de bruces contra el suelo y hay que ayudarlos a levantarse o ponerlos a un lado. Consecuentemente, *El tercer policía* contiene también cálculos, más o menos precisos, sobre qué tanto por ciento de este nuevo agenciamiento móvil, de esta máquina, es bicicleta y qué porcentaje es humano: un cálculo de cantidades en el que, naturalmente, el cartero es quien sale peor parado. Da la impresión de que, por mucho que lo intentan, los guardianes de la ley y el orden, que tienen a su cargo resolver este asunto, no logran mantener nunca su tarea bajo control; no consiguen arrojar luz sobre la situación en conjunto, ni poner finalmente a esta máquina fluyente bajo el foco comprensivo de la administración. Por supuesto, hay también bicicletas con una gran proporción humana, las cuales, obviamente, tienen experiencias emocionales y sexuales; inexplicablemente, a veces, cuando están cerca de la comida, ésta desaparece.

En *Themroc* (1972) de Claude Faraldo, una película que se dispara de forma orgiástica en todas las direcciones, hay una breve escena en la que una máquina compuesta por una bicicleta y un ser humano se cae por una razón totalmente diferente: no porque se desvanezca su porción humana, sino porque se fuga un componente social complementario del que depende la máquina. La cuestión de la dependencia y la sujeción social impregna la primera parte del film, que comienza representando el estereotipo de una jornada laboral fordista. Incluso la vida fuera del trabajo, el hecho prepararse para ir a trabajar cada mañana y el propio camino al trabajo, se corresponden con la lógica de la cadena de montaje: la fábrica, el trabajo y el camino se dividen en pequeñas porciones estandarizadas y ordenadas en un rígido esquema temporal. Incluso antes del desayuno, la visión recurrente del reloj de cocina, que es tanto una máquina técnica como social, sigue el modelo del tiempo estriado de la fábrica. Sólo en el interior de la imaginación privada y aislada se produce el desvío: Themroc desea a su joven hermana, con quien vive todavía en la modesta casa de su madre.

En la segunda escena, el protagonista sale a la calle con su bicicleta desde el destartalado patio trasero de su vivienda. Pero aun entonces no se incorpora al tráfico azarosamente ni de cualquier modo. El encuentro con su colega, quien se sumerge en el tráfico con su bicicleta exactamente en el mismo momento que Themroc, si bien desde el patio situado justo enfrente, al otro lado de la calle, tiene lugar como un elemento más de la jornada laboral, perfectamente sincronizado y ejecutado de forma precisa gracias a la repetición diaria. Ambos conducen entonces calle abajo, codo con codo, apoyándose mutuamente como *una sola* máquina.

La sociabilidad fordista implica la simultaneidad de sujeción y solidaridad social como una forma de interdependencia. Las masas que fluyen en el interior del metro, la uniformidad y la repetición, la máquina de fichar a la entrada y a la salida del trabajo, el dispositivo omnipresente de disciplina y vigilancia que hace de los sujetos engranajes de la máquina social fordista: todo ello constituye la invención y el entrelazado de muchas pequeñas máquinas al mismo tiempo. En *Themroc*, por ejemplo, esto se hace evidente en la sincronización de la máquina sacapuntas del supervisor en

la antesala con la máquina para hacerse la manicura de la secretaria. Y sin embargo, surgen aquí y allá pequeñas diferencias. Themroc no deja todo en manos de la omnipotencia del dispositivo. El primer gran estallido, la transformación en el baño, el rugido contagioso, el viraje hacia la liberación sexual: lo que aparecía insinuado al comienzo del film prolifera en el curso del mismo, hasta que tiene lugar una fuga violenta de las constricciones fordistas en dirección a una esfera anárquica.

Themroc es un agente transitorio, un resplandor vital que escapa del régimen fordista. En la transición que encarna, inventa nuevas armas. En lugar de interceptar los engranajes, su forma de sabotaje consiste en fugarse de la fábrica. Se fuga, y al hacerlo modifica el orden del vestuario de la fábrica y el del transporte público, trastocando el funcionamiento del metro al caminar por las vías. El poder, sus relaciones y sus condiciones demuestran ser ubicuos, pero la resistencia de Themroc es empecinada y productiva. Al fugarse del escenario fabril, inventa un territorio completamente nuevo mediante interrupciones, rupturas, refracciones y fragmentaciones. En mitad del dispositivo fordista, Piccoli esboza un nuevo dispositivo, tapiando la entrada de su dormitorio, demoliendo a mazazos la pared que da al exterior, tirando los muebles al patio y comenzando así una nueva vida salvaje.

Rugir, golpear y gruñir como un animal —no hay ni una sola palabra en el film que pertenezca al lenguaje común— demuestra ser contagioso. Los ataques del aparato de Estado que busca restablecer el orden de múltiples maneras, aunque siempre muy simplistas (mediante la persuasión, amenazando con armas, usando gas de la risa, tapiando), son repelidos entre carcajadas. En esta situación, finalmente, dos policías son asados y engullidos. Y mientras Themroc/Piccoli intenta vivir una vida diferente abriendo su morada al exterior y estableciendo relaciones nuevas y libres, a la mañana siguiente su colega experimenta la ausencia de su componente social complementario: acostumbrado al ritual diario de dar y recibir apoyo, al incorporarse al tráfico saliendo de su patio, no percibe la nueva situación y se estampa contra el suelo montado en su bicicleta. La máquina de sujeción social, la sincronía entre dependencia y solidaridad, ya no existe. A la mañana siguiente, el colega tiene que instalar ruedas laterales en su bicicleta.

Luigi Barolini publicó su novela *Ladri di Biciclette* [Ladrones de bicicletas] en 1946. Poco después, Vittorio de Sica transformó ese material literario en un clásico del cine neorrealista italiano: una película con el mismo título [traducida en España *Ladrón de bicicletas*], interpretada por actores amateur, rodada directamente en las calles de Roma y estrenada en 1948. Bartolini había autorizado que la novela fuese trasladada al cine, pero después protestó airadamente contra el tratamiento radical que le dio De Sica. El guión varía la trama original del libro en varios puntos, pero el desvío crucial afectaba a la posición de sujeto del narrador. En el libro, el narrador en primera persona es un poeta burgués que examina la psicología, la filosofía y la economía de los ladrones de Roma; habiendo sufrido un robo, se erige en sujeto-artista autónomo capaz de controlar el relato desde una distancia moralizante. El trabajador Antonio, protagonista del film neorrealista, es «sujeto» en sentido contrario: *está sujeto* y expuesto a las coerciones de la peligrosa vida cotidiana. Para el héroe del libro, el robo de la bicicleta es la razón que le permite iniciar una pesquisa calmada y planificada que resulta casi un lujo: seguir la pista de la bicicleta o del ladrón se nos muestra como una suerte de refinado deporte, como un arte incluso. Para el antihéroe del film, todo resulta completamente diferente: el robo de su bicicleta le lanza a un movimiento maníaco, impulsado por el pánico, azaroso y dependiente de las contingencias y de la fortuna. Mientras el círculo robo-readquisición en la anárquica geografía de Roma hace que el poeta del libro posea por seguridad dos bicicletas, Antonio, el protagonista del film, sólo puede tener la bicicleta en sus manos por un breve lapso de tiempo: al comienzo de la narración cinematográfica, en medio del paro y de la más amarga pobreza de la inmediata postguerra, consigue un trabajo para pegar carteles, a condición de que utilice su propia bicicleta. Pero él tiene sólo una bicicleta vieja cuya reparación costea empeñando las sábanas de la familia.

A Antonio le roban la bicicleta el primer día de trabajo, mientras pugna por pegar su primer cartel subido a una escalera. El robo no lo ejecuta un ladrón solitario, sino todo un agenciamiento de varios componentes que operan mediante una división del trabajo perfectamente coordinada y que explora el terreno meticulosamente antes de actuar.

Un hombre se coloca inadvertidamente cerca de la bicicleta; después otro más joven espera el momento justo para montar en ella y huir. El primero finge no haberse dado cuenta del robo y se tropieza con Antonio de manera aparentemente accidental; finalmente, Antonio se sube a un coche para perseguir al ladrón, pero un tercer hombre les dirige hacia una dirección equivocada. Antonio no tiene nada que hacer contra este enjambre coordinado de ladrones de bicicletas. Cuando regresa a la escena del delito, todos los posibles testigos se han marchado.

Cuando Antonio intenta convencer a la policía para que recupere su bicicleta, un agente asume el caso en un primer momento, pero inmediatamente se niega a proseguir. El caso se archiva, la víctima ha de buscar la bicicleta por sí misma. El film dedica incluso más atención que el libro a la búsqueda de la bicicleta que comienza en ese momento, recorriendo la ciudad desde el mercado negro de Piazza Vittorio hasta llegar desesperadamente a Porta Portese, donde los ladrones ponen su botín en circulación en un increíble e inacabable caudal de materiales recién hurtados. Si les parece que alguna bicicleta puede ser fácilmente reconocida, entonces la venden por partes: timbres, frenos, sillines, bombas, pedales, dinamos, faros, neumáticos, etcétera. Antonio y sus amigos, en consecuencia, tienen que dividir su atención a la hora de escudriñar el escenario: uno mira armazones; otro, neumáticos; y aun otro, timbres y bombas. Pero a consecuencia de las múltiples estrategias de ocultamiento —intercambiando partes entre varias bicicletas o repintándolas—, las características especiales de la bicicleta se hacen desaparecer, y ya no se puede establecer la identidad de cada una. Un segundo policía que se incorpora a la escena tampoco parece especialmente interesado en resolver el caso. En el libro de Bartolini, hay policías incluso entre los vendedores del mercado negro, y los negocios de estos funcionarios-traficantes están perfectamente integrados en la red de ladrones de bicicletas.

En paralelo y por debajo de esta búsqueda a la vez maníaca e infructuosa de la bicicleta, el film también desarrolla un estudio de las máquinas sociales de sus ladrones. En Porta Portese, Antonio reconoce de repente al joven ladrón que se llevó su bicicleta conduciéndola, pero de nuevo lo pierde de

vista. Cuando lo descubre por segunda vez, logra perseguirlo y alcanzarlo en la calle donde vive la familia del joven. En ese momento, entra en contacto con una máquina social en forma de una incomprensible muchedumbre. La mitad del barrio se solidariza con el chico que sufre un ataque epiléptico y el policía que acude persuade a Antonio para que no lo denuncie. La máquina social de los ladrones de bicicletas se vuelve absolutamente ilimitada, de contornos difusos, haciendo indistinguibles su adentro y su afuera. En consecuencia, movido por la pura desesperación, Antonio decide convertirse él mismo en ladrón de bicicletas, pero será en vano: lo capturan al primer intento.

El estatuto del sujeto-trabajador en el film, completamente sometido a las condiciones económicas, arroja tan poca luz sobre el dispositivo maquínico de los ladrones de bicicletas como la soberanía ficcional del poeta sujeto-burgués del libro. En este aspecto, tampoco nos ayuda mucho tomar en cuenta la diferente suerte que corren cada uno de los protagonistas en el libro original o en el film. Estas dos condiciones de sujeto, que se escenifican en cada caso de forma tan radicalmente diferente —soberano el uno, sometido el otro—, este dispositivo de sujeción social de dos caras, no nos sirve para captar en toda su amplitud la máquina enjambrada de los ladrones de bicicletas. Incluso una concepción del sujeto que prescindiera de esta dicotomía de soberanía y sujeción, una construcción complementaria de estos dos polos, no nos llevaría sino a una comprensión limitada de los modos maquínicos de subjetivación. Se trata aquí, en el caso de esta socialidad enjambrada de los ladrones de bicicletas y de los mercados negros, de una forma tan difusa que no constituye en primera instancia sujetos modelados según la lógica del aparato de Estado que hace uso de la contabilidad, la medición y la estriación para asegurar una sujeción y una dependencia social omniabarcante. Lo que parece operar aquí es más bien un modo opaco de *servidumbre maquínica,* difícil de captar, que induce a la invención y a la cooperación sin que medie una jerarquía visible, sin sujeción, capaz incluso de sobredeterminar los aparatos de Estado supeditándolos al dispositivo maquínico.

El agenciamiento de los ladrones de bicicletas revela de la manera más clara las ambivalencias de las tres máquinas bicicleta. El peligro de que las bicicletas lleguen a reclamar

un escaño en el gobierno y tomen el poder, la integración de la rebelión de Themroc en el capitalismo de la diferencia —que el film no muestra, pero sabemos que ha venido sucediendo desde la década de 1970— y finalmente la máquina de los ladrones de bicicletas como una micropolítica mafiosa y quizás incluso fascistoide: he ahí los polos negativos del ambivalente esplendor de la máquina. La cual, por otro lado, y a pesar de todo, no deja de tener un encanto insuperable.

2. *Fragmentos de máquinas*

El medio de trabajo, asimilado con el proceso de la producción capitalista, sufre diversas metamorfosis, la última de las cuales es la *máquina*, o, mejor dicho, un *sistema automático de maquinaria* (el sistema de la maquinaria, pues la máquina automática no es más que la forma más acabada y más adecuada de la misma, con la que la maquinaria se convierte en sistema) puesto en movimiento por un mecanismo automático o fuerza motriz, que se mueve por sí mismo.

Karl Marx, extraído del llamado «Fragmento sobre las máquinas» de los *Grundrisse. Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política 1857-1858*.

Nosotros creemos, al contrario, que la máquina debe ser pensada inmediatamente con respecto a un cuerpo social y no con respecto a un organismo biológico humano. Si es de este modo, no podemos considerar la máquina como un nuevo segmento que sucede a la herramienta, en una línea que tendría su punto de partida en el hombre abstracto. Pues el hombre y la herramienta *ya son* piezas de máquina en el cuerpo lleno de una sociedad considerada. La máquina es, en primer lugar, una máquina social constituida por un cuerpo lleno como instancia maquinizante y por los hombres *y* las herramientas que están maquinadas en tanto que distribuidas sobre este cuerpo.

Gilles Deleuze y Félix Guattari,
El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.

¿Se trata de una máquina?, es la pregunta justa, aunque difícil de responder. Porque resulta inadecuado preguntar: ¿qué es una máquina?, o incluso: ¿quién es una máquina?, en tanto y en cuanto no se trata de la esencia, sino del acontecimiento; lo que necesitamos saber no es el *es*, sino el *y*: las concatenaciones y conexiones, las composiciones y movimientos que constituyen una máquina. Por lo tanto, no se trata de decir, por ejemplo, «la bicicleta es...» una máquina; de lo que se trata es de la bicicleta *y* la persona que la monta, la bicicleta y la persona *y* la bicicleta y la persona que se apoyan mutuamente, las bicicletas *y* los ladrones de bicicletas, etcétera.

El concepto vulgar de máquina, empero, se refiere a un objeto técnico cuyos contornos físicos y cuya separación de otros objetos se pueden determinar claramente, tanto como se puede precisar su utilidad para un fin concreto. Frente a ello, es necesario constatar que el concepto de máquina se forjó en algún momento de manera diferente, siendo pensada la máquina como una composición y un agenciamiento que no podía ser aprehendido ni definido atendiendo a su utilidad. Entre principios del siglo XIII y el siglo XVII, el significado del término máquina se vio gradualmente limitado a su sentido técnico y mecánico, fácil de delimitar en apariencia. Tuvo lugar así un proceso de estricta desambiguación de un término que había entrado en otras lenguas europeas por influencia tanto del francés *machine* —un término que tenía un sentido puramente técnico— como del latín *machina* y sus derivados. El enorme salto que experimentó la evolución de los aparatos y de los equipos técnicos en los siglos XVII y XVIII, la diseminación de los mismos y el conocimiento que de ellos llegaron a tener todos los sectores sociales, se vio seguido en el siglo XIX por el desarrollo de un dispositivo económico de los aparatos técnicos, es decir, de un dispositivo aplicado a la funcionalidad económica y a la explotación de estos aparatos para incrementar la productividad.

Comenzó así en el siglo XVII la limitación fuertemente restrictiva y la connotación técnica del concepto de *machina*, que anteriormente consistía más bien en un agenciamiento de conceptos, viéndose en consecuencia progresivamente jerarquizados los diferentes aspectos de lo maquínico. Dicha constricción del paisaje terminológico del concepto de

máquina también tuvo como consecuencia la creciente marginación y, en especial, la metaforización de cualquier otro significado que no fuese el de la privilegiada connotación técnica. En ese periodo proliferaron así las metáforas del hombre como máquina, del Estado como máquina, del mundo como máquina; con la introducción de esta metáfora universal, que funcionaba en las dimensiones micro y macro de las cosas, prácticamente todo habría de ser explicado con el concepto de máquina: desde el modo en el que se organizaban los órganos humanos hasta la vida comunitaria, pasando por el cosmos entero.

Y aun así, entrado el siglo XIX encontramos indicios de una de/recodificación del concepto de máquina que se completaría y actualizaría en el siglo XX. En la Revolución Industrial encontramos sobre todo, en un extremo, los cálculos exactos que se derivaban de la funcionalización económica de las máquinas técnicas, y en el otro, el ludismo socialromántico antimaquínico. Pero se extendió también por toda Europa un movimiento que, superando los dos extremos anteriores, acabaría desembocando en la segunda mitad del siglo XX en un cierto pensamiento sobre la máquina. Su origen se encuentra en lo que se conoce popularmente como «Fragmento sobre las máquinas», una sección de los *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* escritos entre 1857 y 1858, en la que Karl Marx desplegó sus ideas sobre la transformación de los medios de trabajo: de simple herramienta a una forma de capital fijo; en otras palabras, máquinas técnicas y «maquinaria».

En términos generales, Marx pensaba que «la máquina es, sencillamente, un medio para la producción de plusvalía»; dicho de otra manera, algo que, ciertamente, no tiene el objetivo de reducir el esfuerzo de los trabajadores y las trabajadoras, sino más bien optimizar la explotación de los mismos. Describió lo que entendía por esta función de la «maquinaria» en el capítulo 13 de *El Capital*, de acuerdo con los tres aspectos que incrementan el empleo del ser humano como fuerza de trabajo (especialmente del trabajo de las mujeres y de los menores), prolongando la jornada laboral e intensificando el trabajo. En el «Fragmento», Marx enfocaba especialmente la evolución histórica que, según él (y también según otros), finaliza en una máquina que, a diferencia

de la herramienta, no se debe entender de ninguna manera como un mero medio de trabajo para el trabajador o la trabajadora individuales: al contrario, encierra el saber y la destreza de todos los trabajadores que la accionan, así como el de los científicos que la desarrollan, bajo la forma de un saber y destreza objetivados, que acaba por oponerse, en un plano de inmanencia y como poder central dominante, a los propios trabajadores y trabajadoras individuales. Desde este punto de vista, los modos de subjetivación y socialización no se deben entender como un *afuera* de la máquina —siendo esto lo que permitiría construir metáforas maquínicas—, sino que más bien la subjetivación y la socialización se dan *dentro* de la propia maquinaria técnica.

Marx describe la relación entre los seres humanos y las máquinas fundamentalmente como una forma de *sujeción social*, como la actuación de las máquinas, en tanto que poder extraño, sobre el trabajo vivo de los trabajadores y las trabajadoras individuales, quienes, subsumidos en el proceso general de la maquinaria, funcionan como partes de un sistema mecánico, como accesorios vivos de esta maquinaria, como medios de la acción de la misma. Marx parece seguir en este aspecto el par metafórico que representa a la máquina como un gigantesco organismo y a los seres humanos como componentes dependientes, de los cuales se ha apropiado la máquina. El capital se desarrolla en este sentido como un poder sobre el trabajo vivo, que se ve sujeto al proceso de producción en su totalidad.

Este sistema automático de maquinaria que parece ser puesto en marcha por «una fuerza motriz que se mueve por sí sola», en definitiva este autómata, no es sin embargo imaginado por Marx en el «Fragmento» como un aparato puramente técnico, como una composición puramente a-orgánica, no-viva, sino más bien como algo que consiste en numerosos órganos mecánicos e intelectuales. Los trabajadores y trabajadoras que manejan los aparatos forman parte de la máquina tanto como el trabajo intelectual y cognitivo de quienes la han desarrollado y han producido el entorno social de la misma: economistas, directivos, ingenieros. Pero Marx formula también, por otra parte, la separación de los trabajadores y sus medios de trabajo, la determinación de los trabajadores por parte de las máquinas, la dominación del trabajo vivo

por parte del trabajo objetivado, introduciendo así una imagen última de la relación entre los seres humanos y las máquinas, la imagen del ser humano como medio al servicio de la máquina, que es inversa de la figura inicial de la máquina como medio del que los seres humanos se valen para simplificar su trabajo y sus condiciones de vida. Desde esta perspectiva, la acción humana sobre la máquina, que en último término se limita a protegerla de todo lo que pueda perturbarla, está rigurosamente sujeta al orden de la maquinaria, y no al revés. Incluso el trabajo inmaterial, intelectual o cognitivo que se aplicó al desarrollo de la máquina, al quedar encerrado en el aparato técnico, se convierte en extraño, se transforma en un poder extrahumano de la máquina que actúa sobre los componentes humanos que la accionan.

Esta reversión que Marx expone de la relación entre los trabajadores y sus medios de trabajo, y que va en el sentido del dominio de la máquina sobre el ser humano, no se define sólo por concebir un desarrollo lineal que va desde la herramienta hasta el aparato compuesto técnicamente, atravesando toda una jerarquización progresiva del proceso de trabajo; también consiste en una inversión del sentido que adopta el dominio sobre el saber. De acuerdo con dicha lógica de sujeción social, Marx afirma que «todas las ciencias se ven atrapadas y puestas al servicio del capital». Mediante el proceso de objetivación de todas las formas de saber en la máquina, quienes aplican su saber a la hora de realizar o de accionar la máquina pierden toda competencia y poder sobre el proceso de trabajo. El trabajo vivo aparece en sí mismo en tanto objetivado, por una parte, como trabajo muerto en la máquina; y por otra en tanto separado, dividido entre los trabajadores y trabajadoras singulares, en muchos puntos de la maquinaria.

Observamos, no obstante, que incluso para el Marx del «Fragmento» la enorme máquina autoactivada es más que un mecanismo. La máquina no aparece aquí limitada en absoluto a sus aspectos técnicos, sino que consiste, en cambio, en un agenciamiento mecánico-intelectual, social incluso: aun cuando la tecnología y el saber (como máquina) afectan unidireccionalmente a los trabajadores y trabajadoras, la máquina es una concatenación no sólo de tecnología y saber, sino también de «órganos» sociales, llegando al extremo de

ejercer una coordinación de los trabajadores y las trabajadoras individuales. Lo que se nos revela desde esta perspectiva es, evidentemente, cómo el análisis de Marx anticipa la idea de la relación entre *sujeción social* y *servidumbre maquínica*:[1] la máquina no sólo forma a sus sujetos, no sólo estructuraliza y estría a los trabajadores como autómatas, como aparatos, como estructura, como máquina puramente técnica en el estadio final de desarrollo de los medios de trabajo, sino que también se ve permeada por los «órganos» mecánicos, intelectuales y sociales, que no sólo operan sobre la máquina, sino que asimismo la van desarrollando y renovando, que incluso la inventan.

Y a pesar de todo, de la máquina surge también un destello de cómo se puede superar esta doble relación de sujeción social y servidumbre maquínica, y por lo tanto de cómo se puede realizar la posible —por no decir necesaria— colectividad del intelecto humano. En un pasaje bien conocido del «Fragmento», Marx abre esta posibilidad mediante el concepto de *general intellect*, que más tarde se convirtió, especialmente para el obrerismo y el postobrerismo italianos, en el punto de referencia compartido para el giro emancipatorio que se dio en el pensamiento sobre la máquina: las máquinas, según Marx, «*son órganos del cerebro humano creados por la mano del hombre*, la potencia objetivada del saber. El desarrollo del capital fijo indica hasta qué punto el saber social general, el *knowledge*, se ha convertido en *fuerza productiva directa* y, por lo tanto, hasta qué punto las condiciones del proceso social de vida se hallan sometidas al control del *general intellect* y son

---

1 Para una descripción de la *sujeción social* y la *servidumbre maquínica* en Deleuze y Guattari, véase el postfacio de Maurizio Lazzarato, en este volumen: «Interpretando el punto de vista de Deleuze y Guattari, se podría afirmar que el capitalismo no es un «modo de producción»; ya no es un sistema, sino un conjunto de dispositivos de servidumbre maquínica [*asservissement machinique*] y a la vez un conjunto de dispositivos de sujeción social [*assujettissement sociale*]. [...] La sujeción social actúa sobre la dimensión molar del individuo (su dimensión social, sus roles, sus funciones, sus representaciones), mientras que la servidumbre maquínica actúa sobre la dimensión molecular, preindividual, infrasocial (los afectos, las sensaciones, los deseos, las relaciones aún no individualizadas, no asignables a un sujeto)». [N. del E.]

transformadas con arreglo a él. Hasta qué punto las fuerzas productivas sociales son producidas no sólo bajo la forma del saber, sino como órganos directos de la praxis social, [de las relaciones sociales] del proceso real de vida».[2]

El «Fragmento sobre las máquinas» no sólo apunta al hecho de que el saber y la destreza son acumuladas y absorbidas en el capital fijo como «fuerzas productivas

2 Karl Marx, *Grundrisse. Lineamientos fundamentales para una crítica de la economía política 1857-1858 II*, trad. de Wenceslao Roces, Obras Fundamentales de Carlos Marx y Federico Engels, Vol. 7, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 602; énfasis en el original. Una genealogía básica que nos mostrase cómo el pensamiento que sigue al obrerismo italiano tiró del hilo rojo del *general intellect* que despuntaba en esta cita de Marx, tendría que comenzar por la «edición semicrítica» que se reprodujo del «Fragmento», traducida al italiano, en la revista *Luogo Comune* (núm. 1, noviembre de 1990), una edición contrapunteada por uno de sus editores fundadores, Paolo Virno, quien publicaría también poco después (núm. 4, junio de 1993) el texto seguramente crucial en la recuperación del fragmento marxiano y del concepto de *general intellect* para pensar cómo se reconfigura el modo de producción capitalista tras la crisis abierta por los movimientos de las décadas de 1960 y 1970: «Virtuosismo y revolución» [ed. cast. en *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003]. Dicha genealogía habría de tener en cuenta también la continuidad que la propuesta de *Luogo Comune* encuentra en el trabajo colectivo de su homóloga francesa, el órgano de expresión del exilio intelectual obrerista en París tras la represión italiana: *Futur Antérieur*. Allí encontramos, por ejemplo, una pronta resonancia en el texto de Maurizio Lazzarato y Antonio Negri «Trabajo inmaterial y subjetividad» (núm. 6, 1991) [ed. cast. en *Brumaria*, núm. 7, *Arte, máquinas y trabajo inmaterial*, diciembre de 2006, http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/7/73.html]; o también una larga revisión del «Fragmento» a cargo de Antonio Negri, «Marx y el trabajo: el camino de la distopía» (núm. 35-36, febrero de 1996) [ed. cast. en Antonio Negri y Félix Guattari, *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo*, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 1999]. En esa misma cuenca de elaboración teórica, Maurizio Lazzarato ha constatado que el debate abierto por *Luogo Comune* (en definitiva, «un debate político adecuado para el actual nivel de socialización de las fuerzas productivas») es una de las fuentes que alimentaron sus textos originarios sobre el «trabajo inmaterial» (véase la introducción de Lazzarato al volumen italiano que recopila lo principal de dichos textos, «Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*», en *Lavoro inmateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Verona, Ombre Corte, 1997 [ed. cast. en *Brumaria*, núm. 7, *op. cit.*, http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/7/72.html]. [N. del E.]

directas» del cerebro social, y a que el proceso de conversión de la producción en saber es una tendencia del capital; también indica cómo se puede invertir esta tendencia. La concatenación del saber y la tecnología no se agota en el capital fijo, sino que también puede tener lugar más allá de la máquina técnica y del saber objetivado en la misma: en formas de cooperación y de comunicación social —no solamente bajo la forma de la servidumbre maquínica— como una capacidad del trabajo inmaterial. Y es ésta la forma de trabajo que —como se ha afirmado insistentemente después de Marx, especialmente por parte de la teoría (post)obrerista— puede destruir las condiciones bajo las cuales se produce la acumulación capitalista. Cuando menos, Marx escribe en el «Fragmento» que las fuerzas de producción y las relaciones sociales son las condiciones materiales de las cuales tenemos que servirnos para hacer estallar los cimientos del capital, haciendo volar hasta el cielo sus fragmentos...

Vemos así cómo, en fecha tan temprana como el siglo XIX, se anuncia un nuevo pensamiento sobre la máquina, que hace efectiva la concatenación de aparatos técnicos, agenciamientos sociales y el intelecto como capacidad colectiva, reconociendo su potencia revolucionaria. En múltiples oleadas y en diferentes campos y disciplinas, está teniendo lugar actualmente una reversión del proceso de estrechamiento y desambiguación del concepto de máquina como máquina técnica que ha predominado a lo largo de los últimos trescientos años. Pierde sentido así la larga historia lineal de la extensión de la mano como medio de trabajo a la mano como operadora del aparato técnico —situación en la que la mano misma se convierte en una prótesis del aparato—, finalizando en la completa autonomía de la máquina y en la subjetivación maquínica de los seres humanos.

Cuando no se limita a designar el aparato técnico, el concepto de máquina ya no consiste solamente en una metáfora del funcionamiento mecánico de algo diferente a las máquinas técnicas. Aunque ese tipo de ideas siga siendo dominante, están siendo progresivamente sustituidas por una concepción de la máquina técnica como indicio tras el que se esconde toda una noción más general de la máquina. Desde las fantasías maquínicas excesivas de la literatura del futurismo, el constructivismo o el surrealismo, pasando por la

cibernética y la sociocibernética de Norbert Wiener y otros,[3] hasta las investigaciones sobre la máquina, cada vez más numerosas, que se dan en el campo de la filosofía de la ciencia, por ejemplo por parte de Canguilhem y Simondon, se intensifica hoy una comprensión más extensiva de la máquina que ha dado lugar a las teorías sobre el ciborg de Donna Haraway y la Internacional Ciberfeminista en el cambio de siglo. Con todo, estos nuevos desarrollos no han de contemplarse como una evolución histórica singular y lineal que, comenzando con la extensión premoderna del concepto de máquina, hubiera atravesado una etapa moderna en la que se habrían establecido los límites del mismo, para finalmente volverse de nuevo permeables. Se hace necesario más bien examinar dichos cambios en cada uno de sus contextos históricos.

En los escritos de Félix Guattari, especialmente en los elaborados en la década de 1970 con Gilles Deleuze, se da un movimiento aplicado al concepto de máquina que lo expande y condensa: la máquina técnica se comprende como un subconjunto de una temática y de una terminología maquínica más general, que se abre hacia el afuera y hacia su propio entorno maquínico para mantener todo tipo de relaciones con múltiples componentes y subjetividades.[4] Lo que

---

3 Se puede encontrar una recia crítica postsituacionista de la cibernetización del capitalismo en «L'hypothese cybernétique», en *tiqqun*, núm. 2, París, 2001 (http://www.tiqqun.info). El estilo polémico de este ensayo, sin embargo, implica una visión limitada, unidimensional, de la maquinización, especialmente en lo que se refiere al concepto de máquina abstracta.

4 Llegados a este punto, debemos señalar que la manera en que Guattari y Deleuze utilizan el concepto de máquina es conscientemente ambivalente. Los aspectos sombríos de la maquinización aparecen regularmente en sus escritos, como en las reflexiones sobre las formas de máquina de guerra fascistas y postfascistas que encontramos en *Mil mesetas*, o sobre la «servidumbre maquínica» que se da en el «capitalismo mundial integrado», un concepto con el que Guattari denominó, ya en la década de 1980, lo que hoy conocemos genéricamente como globalización. «Servidumbre maquínica» no significa sencillamente la relación subordinada del ser humano con el saber social objetivado en las máquinas técnicas, sino que se trata de una forma más general de administración capitalista del saber colectivo y de la constante necesidad que los sujetos

primero desbaratan Deleuze y Guattari es la oposición entre ser humano y máquina, entre organismo y mecanismo, que se ha establecido a lo largo de los siglos, sobre cuya base un polo se explica en relación con el otro: lo humano en relación con la máquina o la máquina en relación con lo humano, en las respectivas visiones del mundo antropocéntrica o mecanística. Ambas visiones, aunque parezcan situarse en extremos opuestos, se entienden a sí mismas como paradigmas convencionalmente lineales, sin rupturas, irresistibles, instrumentales: sus respectivos organismos y mecanismos comparten la noción ideal de una repetición múltiple de sí mismos sin diferencia, de una funcionalidad general a la cual están sujetas rigurosamente todas sus partes.

En contraste con lo anterior, para Deleuze y Guattari la máquina (deseante) sólo se puede encontrar en la simultaneidad de flujo y ruptura. Los cuerpos humanos sufren colapsos; los aparatos técnicos, disfunciones, o se ven detenidos por la interferencia del sabotaje; los Estados se desmoronan por causa de la guerra civil o se ven vaciados por el éxodo. Así y todo, lo que el paradigma orgiástico de *El anti-Edipo* trae a primer plano no es el ser humano, el aparato técnico o el Estado de forma singular, sino la relación entre las corrientes y las rupturas de los agenciamientos en los que se concatenan las máquinas orgánicas, técnicas y sociales.

En el «Apéndice» de *El anti-Edipo*, Gilles Deleuze y Félix Guattari no sólo desarrollan un «Balance-programa para máquinas deseantes», sino que también ponen por escrito su propio concepto de máquina que —aunque en principio no lo parezca— contrasta abiertamente con las ideas de Marx sobre la maquinaria. El concepto de Deleuze y Guattari

tienen de una participación autodeterminada. La cualidad maquínica del capitalismo postfordista suma a los tradicionales sistemas de opresión directa todo un espectro de mecanismos de control que requieren la complicidad de los propios individuos: con esta idea, Guattari se sitúa muy cerca de las teorías de la gubernamentalidad capitalista desarrolladas por Foucault. [Véanse los textos de Guattari recopilados en el volumen *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004; contiene un «Glosario de esquizoanálisis» redactado por el propio autor originalmente en 1984 (N. del E.)].

implica una expansión o renovación del concepto marxiano. En primer lugar, rechazan metaforizar la máquina. No buscan establecer otro «sentido figurativo» de la máquina, sino que, al contrario, intentan reinventar el término, manteniendo una distancia crítica tanto frente a su sentido cotidiano, como frente al marxismo ortodoxo. La referencia a la teoría de la máquina de Marx (no tanto la que se expone en los *Grundrisse*, sino más bien la que aparece en *El Capital*, más fragmentaria y laxa desde el punto de vista teorético) se introduce en *El anti-Edipo* un término en clave: Deleuze y Guattari hablan de «ese esquema clásico», para nombrarlo explícitamente sólo en la tercera y última parte del apéndice. En el capítulo decimotercero de *El Capital*, Marx trata extensamente la distinción entre herramienta y máquina, específicamente desde un aspecto: cómo un medio de trabajo se transforma de herramienta (lo que Guattari llama protomáquina) en máquina. Con ello, Marx reitera la línea recta que lleva desde las herramientas del organismo humano hasta las herramientas del aparato técnico, que ya había delineado en *Miseria de la filosofía*.[5] Esta concepción lineal es criticada por Deleuze y Guattari, en la medida en que la encuentran insuficiente en muchos aspectos. Lo que cuestionan de ella no es tanto la lógica inmanente de la transformación de las máquinas, tal y como es descrita por Marx, sino más bien el marco que éste presupone y que está en la base de esa lógica: una dimensión del hombre y de la naturaleza que todas las formaciones sociales tendrían en común. El desarrollo lineal desde la herramienta (como extensión del ser humano para mitigar el esfuerzo) hasta una convulsión en el curso de la cual la máquina, en última instancia, se independiza —por así decirlo— del ser humano, determina a la máquina como un segmento dentro de una serie mecánica lineal. Este tipo de esquema «abstracto, que proviene del espíritu humanista», aísla las fuerzas productivas de las condiciones sociales en las que estas fuerzas se aplican. Deleuze y Guattari desplazan

5 Véase Karl Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (19ª), Vol. I, «Sección Cuarta. La producción de la plusvalía relativa, XIII. Maquinaria y gran industria: 1. Desarrollo histórico de las máquinas», pp. 103 y 361; y *Miseria de la filosofía*, trad. de Martí Soler, México, Siglo XXI, 1987 (10ª), pp. 115-116.

así el punto de vista, desde la cuestión de cómo la máquina viene después de las herramientas previas más simples que ella, de cómo los humanos y las máquinas se mecanizan, hacia la cuestión de qué máquinas sociales hacen que surjan máquinas técnicas, afectivas, cognitivas y semióticas concretas, así como hacen posibles y necesarias las concatenaciones entre ellas.

Cuando se superan los esquemas evolutivos, la máquina ya no consiste meramente en una función singular en una serie cuyo comienzo se imagina en la herramienta, y que surge llegados a un cierto punto. De manera semejante a como los conceptos de *techne* y *mechané* en la Antigüedad significaban tanto el objeto material como la práctica, igualmente la máquina no es sólo un instrumento de trabajo en el que el saber social queda absorbido y clausurado. Por el contrario se abre, en contextos sociales diferentes, a diferentes concatenaciones, conexiones y emparejamientos.

En lugar de situar la herramienta y la máquina consecutivamente en una serie, Deleuze y Guattari buscan una diferenciación mucho más importante de los dos términos. Lo que me propongo hacer en el siguiente capítulo de este libro es describir esa diferencia mediante una genealogía que recurre a la comprensión premoderna de la *machina*, oponiéndola por lo tanto a la secuencia que lleva de la herramienta a la máquina. En *El anti-Edipo*, por su parte, dicha diferenciación se efectúa de manera conceptual/teorética: se afirma que la máquina es un factor comunicativo, mientras que la herramienta —al menos en su forma no-maquínica— es, al contrario, una extensión o prótesis sin comunicación. A la inversa, la herramienta concreta, debido a su uso con fines de intercambio/conexión con el ser humano, es siempre más máquina que la máquina técnica que se imagina como aislada. Para Deleuze y Guattari, «formar pieza con algo es muy diferente de prolongarse o proyectarse, o hacerse reemplazar»[6] por un aparato técnico.

Distinguiendo la máquina de algo que sencillamente prolonga o reemplaza al ser humano, Deleuze y Guattari no sólo rechazan la afirmación de la imagen cultural simplista y

6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1998, p. 397.

pesimista de la máquina que domina al ser humano. También marcan una diferencia frente a la celebración optimista e igualmente simplista de cierta forma de máquina que, desde el futurismo hasta el ciber-fanatismo, corre el peligro de pasar por alto el aspecto social de cada posible nueva combinación «hombre-máquina». Las prótesis técnicas como una pura extensión infinita que se añade al ser humano imperfecto, las ficciones sobre seres humanos artificiales que siguen el modelo del *Frankenstein* de Mary Shelley, las historias de máquinas que penetran en el ser humano, demuestran ser con frecuencia complementos reduccionistas del paradigma de la alienación. La narrativa del devenir-máquina del hombre como una alteración puramente técnica pierde de vista lo maquínico, sea en su tendencia crítica con la civilización, sea en su tendencia eufórica. «Ya no se trata de enfrentar al hombre y a la máquina para evaluar sus correspondencias, sus prolongaciones, sus posibles o imposibles sustituciones, sino de hacerlos comunicar entre sí para mostrar cómo el hombre *forma una pieza* con la máquina, o forma pieza con cualquier otra cosa para construir una máquina».[7] Esas «otras cosas» pueden ser animales, herramientas, otras personas, declaraciones, signos o deseos; pero sólo devienen máquina en un proceso de intercambio, no bajo el paradigma de la sustitución.

De acuerdo con Guattari, el principal rasgo de la máquina es el flujo de sus componentes: toda extensión o sustitución del humano por la máquina o de una máquina por otra carecería de comunicación, mientras que la cualidad de la máquina es exactamente la contraria, es decir, reside en su carácter comunicativo, en su capacidad de intercambio. Al contrario que la estructura (y que el doble de la estructura, que Guattari conceptualizaría más tarde como «aparato de Estado»), que tiende a su clausura, lo maquínico se corresponde con una tendencia a practicar permanentemente la conexión. Desde su texto «Máquina y estructura», escrito en 1969, hasta «La heterogénesis maquínica», publicado en 1991, un año antes de su muerte, Guattari señaló repetidamente la diferencia de cualidad entre la máquina y la estructura, entre

---

7 *Ibidem*, p. 396.

la máquina y el aparato de Estado. La máquina no se limita a dominar y estriar entidades estrictamente diferenciadas y cerradas al igual que ella, sino que se abre a otras máquinas, y junto con ellas pone en movimiento agenciamientos maquínicos. La máquina consiste a su vez en otras máquinas, y penetra simultáneamente en varias estructuras. Al no estar cerrada, depende de elementos externos para poder existir. Implica una complementariedad no sólo con el ser humano que la fabrica, la hace funcionar o la destruye, sino que también mantiene en sí misma una relación de diferencia e intercambio con otras máquinas virtuales o reales.

Para aproximarnos a un concepto de máquina tan extensivo como ambivalente debemos incorporar a nuestras consideraciones el contexto histórico en que fueron realizados los escritos de Guattari. ¿A qué cuestión respondía su concepto de máquina, qué problema concretaba? ¿Qué razón subyacía en su intrincado esfuerzo por arrancar el concepto de máquina de sus connotaciones cotidianas y de sus lugares comunes? Guattari había comenzado ya a desarrollar su concepto de máquina a finales de la década de 1960, en concreto con el trasfondo político de los experimentos izquierdistas en las formas de organización. El empeño guattariano se dirigía inicialmente contra la dura segmentariedad de las izquierdas estatales realsocialistas y eurocomunistas, pero también, y en particular, contra el proceso de estructuralización de los movimientos revolucionarios de izquierda. Más tarde, se prolongó a través de las experiencias que tenían como base la práctica antipsiquiátrica del análisis institucional en la clínica de La Borde. Y en último término se convirtieron, superado el '68, en esfuerzos por oponerse reflexivamente a la estructuralización y clausura de la generación sesentayochista bajo la forma de cuadros, facciones y círculos políticos, puesto que las formas contemporáneas de resistencia habían asumido por lo general la estructuralización y la clausura como gestos de autoprotección.

Por lo tanto, el problema que Guattari trataba ya en su primer texto sobre la máquina, escrito poco después de la experiencia de 1968, es el de cómo constituir una organización revolucionaria duradera, una máquina instituyente que pudiera tener la garantía de no clausurarse en alguna de las diversas formas de estructura social, especialmente no bajo

la forma de la estructura estatal. Las «instituciones maquínicas» no pueden reproducir la forma de los aparatos de Estado, de los aparatos que se sostienen sobre el paradigma de la representación, sino que producen nuevas formas de «prácticas instituyentes». Desde este punto de vista, el concepto extensivo de máquina, tal y como lo formula Guattari, consiste en una estrategia para oponer la máquina al peligro de estructuralización y a la conversión de la organización revolucionaria en aparato de Estado. Constituye, asimismo, un concepto no-identitario que huye de la estratificación y de la identificación, que sirve para inventar nuevas formas de concatenación de las singularidades.

3. *Máquinas teatrales*

El cuerpo es una máquina; el trabajador, un maquinista.

Vsevolod Meyerhold.

El maquinista es parte de la máquina, no sólo durante su actividad como maquinista, sino también después.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*.

El trabajo sobre el material escénico, la transformación del escenario en una máquina, que ayuda a desarrollar el trabajo del actor de una manera tan amplia y diversa como sea posible, se justifica socialmente desde el momento en que esta máquina no sólo mueve sus pistones y soporta una cierta cantidad de trabajo, sino que comienza a realizar un trabajo útil concreto.

Sergei Tretiakov, *El teatro de atracciones*.

Los elementos básicos del teatro nacen del espectador mismo: y de que dirijamos al espectador en un sentido determinado [...], que es la tarea fundamental de todo teatro funcional [...]. Las armas para este fin se han de buscar en todo el aparato externo del teatro [...]. Considero la atracción como un elemento normalmente primordial e independiente en la construcción de una producción teatral: una unidad molecular (es decir, un compuesto) de la *eficacia* del teatro y del *teatro en general.*

Sergei Eisenstein, *Montajes y atracciones*.

El término *machina* aparece en latín desde Enio y Plauto a comienzos del siglo II a. C. y lo encontramos cada vez más a lo largo del Imperio Romano y la Baja Antigüedad, siendo inicialmente un préstamo del dialecto dórico de los colonizadores del sur de Italia. El latín *machina* asume así todos los significados del griego *mechané* (la palabra dórica, relativamente próxima a la latina, era *machaná*). Su significado más general de «medio, creación, dispositivo» no distingue entre medios materiales e inmateriales, sino que permite que ambos se solapen y se fundan. La manera en que el término abarca desde el dispositivo material hasta el carácter de invención, y en especial los muchos solapamientos que se pueden dar entre ambos aspectos, se mantienen como una característica del concepto en la mayor parte de las lenguas en las que posteriormente se desarrolló a lo largo de la Era Moderna. En el griego y en el latín antiguos la aplicación del término se expande fundamentalmente hacia dos campos, algo que no debemos olvidar a la hora de interpretar qué significa el concepto de máquina en Guattari y Deleuze: designa, por un lado, el uso militar del aparato destinado a sitiar, conquistar o defender las ciudades, en otras palabras, la máquina de guerra; y, por otro, designa la maquinaria teatral.

Esta bifurcación hacia los campos de la guerra y del teatro no implica, con todo, una separación de los significados material e inmaterial del concepto que se corresponderían con cada uno de esos campos. En ambos casos el término mantiene el significado técnico de aparato, marco, dispositivo, así como el significado psicosociológico de truco, artificio, engaño. Esta ambigüedad se materializa de manera muy precisa en la palabra «invención», del latin *invenio*: maquinar es tanto inventar un dispositivo como inventar una historia a modo de engaño, de maquinación. La innovación técnica y la invención se funden siguiendo las dos líneas de significado que surgen simultáneamente del término «máquina».

Esta zona fronteriza entre el doble artificio del arte técnico y de la creación artística se conformó por vez primera en el cenit del drama griego en el siglo V a. C. En el teatro de la Antigüedad, la máquina significaba fundamentalmente el dios surgido de la máquina, el *theòs epì mechanés*, el *deus ex machina*. La *mechané*, o más tarde la *machina* del teatro romano, fue el término general que se utilizó para designar la

totalidad de las máquinas de la escena: máquinas de relámpagos y truenos o dispositivos para hacer que los muertos se desvaneciesen en el infierno. Con todo, *la* máquina del teatro ático clásico era un dispositivo concreto ubicado sobre la entrada a la izquierda del escenario. Los dioses y los héroes aparecían por el aire a la izquierda, teniendo por lo tanto que ser descendidos sobre el escenario desde arriba. Los actores o actrices que interpretaban el papel de deidades pendían seguramente de un gancho sujeto al cinturón, conectado a su vez, mediante una cuerda, a un sistema de ruedas o poleas. Con la ayuda de esta máquina, el dios o la diosa aparecía desde arriba, cumpliendo así una función concreta en la trama teatral: tenía que resolver las aporías que habían surgido en el curso de la obra. Eurípides en especial hizo uso de esta técnica en un doble sentido, como técnica narrativa y como aparato técnico, para introducir la resolución repentina de todas las complicaciones que habían aparecido a lo largo de un argumento que, llegados a un cierto punto, parecía ser intrínsecamente irresoluble; y lo hacía en concreto utilizando una máquina semejante a una grúa que permitía a los dioses y diosas, u otros personajes, sobrevolar el escenario, incluso por encima del proscenio.

El *deus ex machina* constituía el desarrollo de la técnica teatral como una maquinación y una maquinaria; también como un efecto artístico, un truco, una ruptura, un giro repentino capaz de resolver de golpe los enredos del argumento. Su función era solucionar las confusiones más abstrusas, cuya evolución desembocó en la trama dramática en el siglo V. La ingeniosa invención de ese tipo de complicaciones en la trama, siempre difíciles de desentrañar, y su resolución artificial por medio del *deus ex machina* se relacionaban presumiblemente con los disturbios políticos y las condiciones de vida impuestas por las Guerras del Peloponeso. Y los finales felices que en las últimas tragedias de Eurípides tenían lugar por la intervención de los dioses eran seguramente recibidos por el público como una suspensión reconfortante, aunque claramente artificial, de esas difíciles circunstancias fuera del teatro. Ciertamente, es un dios o una diosa quien aparece al final para resolver el argumento, pero los dioses ya no determinan de principio a fin el conjunto de la trama, como sucedía en las tragedias escritas por Esquilo y Sófocles, los

predecesores de Eurípides; es decir, se trata de un argumento que se desarrolla casi exclusivamente en el ámbito de los seres humanos. En *Ifigenia en Tauride*, Ifigenia y Orestes huyen en primer lugar gracias a la perspicacia y el ingenio humanos, pero finalmente lo hacen por medio de una invención de la diosa Atenea que surge repentinamente del mar. En *Ion*, después de un largo periodo de incertidumbre sobre el origen del protagonista y de un juego de atracciones e intrigas entre éste y su madre Creusa, Ion logra introducirse en la familia real ateniense, más por una epifanía de Atenea que por la intervención de su padre Apolo. En *Helena*, la protagonista y su marido Menelao son rescatados de Egipto como resultado de su propio ingenio, pero sobre todo mediante la ayuda de Castor y Polus; en *Orestes*, la pareja Orestes y Electra alcanzan un final feliz, a pesar de su ingenuidad, gracias al *deus ex machina* Apolo. Encontramos que todos estos casos siguen el mismo patrón: una descripción compasiva de los infortunios de los protagonistas en las escenas iniciales, seguida del desarrollo de complejas intrigas, de *mechánema*, en las que los personajes principales pergeñan cómo escapar mediante ingeniosas invenciones; y finalmente, un clímax sorpresivo protagonizado por la intervención salvadora del *deus ex machina*. A diferencia de los turbulentos conflictos que, en las obras dramáticas que anteceden a Eurípides, protagonizan varios dioses y diosas en un paisaje de deidades heterogéneo (que podía ser tanto un escenario jerárquicamente gobernado por el dios-padre Zeus como otra situación cuasi anárquica protagonizada por múltiples deidades), el *deus ex machina* encarna aquí la protección singular y soberana por parte de una sola deidad autónoma.

Fue Aristóteles quien por vez primera criticó en su *Poética* este uso de los dioses o las diosas en suspensión y las máquinas que los hacían volar, afirmando que la resolución de la historia tenía que resultar de la historia en sí y no de un *deus ex machina*. Las intervenciones divinas deberían representarse sólo en metasituaciones que tendrían lugar fuera de la trama que se desarrolla en el escenario, habiendo ocurrido antes o después de ésta: en otras palabras, en prólogos y epílogos. Esta regla general de la poética aristotélica hace que el *deus ex machina* parezca un dispositivo al que recurre aquella

obra mediocre que lo necesita para desenmarañar su nudo dramático; un dispositivo que, a su vez, tiene casi vida propia. Lo que esta interpretación pasa por alto es que estos nudos dramáticos se suelen construir con tal destreza que, al final, sólo un dios o una diosa pueden deshacerlos. Al menos en el caso de la tragedias tardías de Eurípides, la epifanía del *deus ex machina* no es tanto una solución provisoria como un punto de intersección, un clímax, deliberada y cuidadosamente construido, de la técnica teatral y de la invención de intrigas.

Esta crítica de Aristóteles en la Antigüedad adelantó posiblemente una genealogía teatral de la máquina-dios aceptada ininterrumpidamente a lo largo de varios siglos y que resuena en la afirmación nietzschiana de que el *deus ex machina* señala la ruina de la tragedia. Es así que en el largo desarrollo del teatro moderno la doble función del *deus ex machina* como aparato que interrumpe la trama y como ruptura de la narrativa se vio cada vez más desplazada. Esa quiebra, esa ruptura, esa obvia artificialidad de la máquina se interpreta en dicha genealogía como un acto de fuerza inartístico que por lo tanto se debe ir arrinconando. En cambio, las máquinas sirven cada vez más para realizar cambios rápidos en el escenario y producir la perfecta ilusión de transiciones tranquilas. Las máquinas de humo del teatro barroco italiano, por ejemplo, no sólo cumplen la función de transportar y hacer resaltar a las deidades, sino que también, y muy en especial, sirven para ocultar el aparato técnico.

Adecuados a los intereses del teatro burgués ilusionista, los dispositivos técnicos y las maquinaciones narrativas servían al alimón para suspender la diferencia bajo la apariencia de la identidad, para cancelar el momento en que irrumpe la especificidad de lo repentino; la sorpresa y la confusión dan paso así a la resolución armoniosa con la que concluye la obra. Mientras que con Eurípides la artificialidad, la inconsistencia buscada y la irrealidad del final feliz eran evidentes, la suspensión de la diferencia y de la confusión que opera orgánicamente en el teatro moderno busca provocar en el espectador un tipo de empatía que cancela asimismo y de forma ilusoria la distancia de éste con la escena. Este teatro, como se afirma en *El anti-Edipo*, fuerza a la obra y al trabajo de las máquinas a permanecer siempre dentro de unos límites que se han vuelto inamovibles. Al designar con el título

deus ex machina la escena final de *La ópera de cuatro cuartos* de 1928, Bertolt Brecht enfatizaba la artificiosidad de la manera en que el teatro burgués suspendía los conflictos y diferencias que dentro de la trama no se dejaban domesticar ni trascender: «Los mensajeros a caballo del rey ni se acercan cuando quienes han sido golpeados devuelven el golpe por sí mismos».

El teatro postrevolucionario de la Unión Soviética de principios de la década de 1920 tuvo una influencia significativa —si bien no fue la única— en Brecht, quien decidió evitar el clímax narrativo basado en la ocultación de las máquinas y las maquinaciones, para sustituirlo por la invención de nuevos aparatos de interrupción y de ruptura narrativa que fueran más allá de la mera aparición de un *deus ex machina*. La Revolución de Octubre se vio acompañada por una pregunta vehemente: ¿cómo revolucionar el arte, incluido el teatro burgués? El teatro de la era científica, ¿debía surgir de una transformación del teatro burgués o acometer un nuevo y radical comienzo?, ¿o acaso la solución consistiría en rechazar el teatro *tout court* por ser una práctica burguesa? Quienes decidieron, haciéndose llamar Octubre Teatral,[1] que la respuesta estaba en adoptar soluciones intermedias entre la transformación y el nuevo comienzo, prescindieron progresivamente de las tramas ilusionistas y de la psicología de los personajes, eliminaron el escenario al estilo cosmorama y los telones de fondo; construyeron nuevos teatros, abandonaron el teatro. En lugar de hacer uso de la *machina* como una suspensión divina de la diferencia, los escenógrafos teatrales

---

1 El Octubre Teatral, establecido en 1920 por V. E. Meyerhold tras ser nombrado jefe de la Sección Teatral del Comisariado de Instrucción (T.E.O.), reunía «diversas agrupaciones teatrales: el Proletkult, la FEKS [Fábrica del Actor Excéntrico] y todos los teatros obreros que se fomentaron bajo la dirección del TEO y, naturalmente, el propio teatro de Meyerhold, al que él llamó RSFSR Número Uno, o sea, Teatro Número Uno de la República Soviética Federal Socialista Rusa» («Nota biográfica sobre Meyerhold», en V. E. Meyerhold. *Teoría teatral*, trad. de Agustín Barreno, Madrid, Fundamentos, 1971, pp. 18-19. Consúltese este volumen clásico sobre la obra de Meyerhold para más información acerca del método biomecánico y las colaboraciones teatrales de Meyerhold con los constructivistas y Tretiakov, sobre las que este capítulo se detiene más adelante). [N. del E.]

radicales asociados a V. E. Meyerhold y al Proletkult estaban más interesados en multiplicar las diferencias, poniéndolas a circular con la ayuda de una maquinización múltiple de los conceptos y de las prácticas. Se dota aquí a la máquina de una composición triádica: biomecánica de los actores y actrices, constructivismo del aparato técnico y de las cosas, máquina social del teatro de atracciones. La máquina material del teatro soviético postrevolucionario abarcaba los cuerpos de los actores y actrices, la construcción y el público: anticipó la concatenación de órganos humanos, aparatos técnicos y máquinas sociales que para Deleuze y Guattari constituye la máquina.

Siguiendo los experimentos que se dieron en los ámbitos de la *Commedia dell'arte y* del circo tradicional ruso de Balagan (realizados en su estudio de San Petesburgo durante la década de 1910, y que era simultáneamente escuela de actores y laboratorio) Meyerhold desarrolló, a comienzos de la década de 1920 en Moscú, algo más que un método actoral: su biomecánica era toda una nueva pedagogía teatral. «El cuerpo es una máquina, el trabajador un maquinista», según Meyerhold; y esto significaba en especial que había que experimentar con todos los flujos de movimiento. Su método tenía como telón de fondo una particular apropiación de los métodos tayloristas, y comenzó fundamentalmente por racionalizar el aparato de movimiento: el cuerpo de los actores y las actrices servía de modelo para una optimización general de los movimientos, siendo el experimento biomecánico a su vez un modelo potencial para ser puesto en práctica en procesos de trabajo ajenos al ámbito del teatro. Aun así, bajo el manto de un vocabulario taylorista y la apariencia de un utilitarismo fervoroso, Meyerhold y sus colegas llevaron a cabo experimentos apenas afectados por el problema de la organización científica del trabajo y la creación del Hombre Nuevo (Soviético): lo que buscaban en realidad era desnaturalizar el teatro.

En abierto contraste con la psicología de la trama y la presencia de un público empático, los componentes centrales de la biomecánica eran el ritmo del lenguaje y el ritmo del movimiento físico, las posturas y los gestos que surgían de estos ritmos, y que coordinaban los movimientos del cuerpo

individual y de los cuerpos entre sí. El desarrollo del argumento no debía surgir «de dentro», de la psique o de la mente, sino «de fuera», por mediación del movimiento del cuerpo en el espacio. Estos componentes fueron creados aplicando una economía de medios de expresión, el control sobre los cuerpos y los gestos, la precisión y el tempo del movimiento, la velocidad de reacción e improvisación. La escuela actoral de Meyerhold no era una simple escuela de gimnasia y acrobacia, sino que intentaba llevar a los actores y actrices a calcular y coordinar sus movimientos antes de la actuación y más allá de ella, a organizar sus materiales, a organizar el cuerpo.

La primera gran presentación de la biomecánica fue *El cornudo magnífico*, una obra contemporánea escrita por el belga Fernand Crommelynck; tuvo lugar el 25 de abril de 1922. Las imágenes escultóricas de cuerpos y movimientos, de atletismo y ritmo, penetraban en la escena. El escenario estaba abierto en profundidad en la parte de atrás, sin telón de fondo, hasta dejar ver la pared de ladrillo; y toda la maquinaria del escenario estaba a la vista. La actuación se convirtió así en la primera concatenación de biomecánica y constructivismo: Meyerhold, al igual que separaba los cuerpos de los actores y actrices a la hora de entrenarlos, para tratarlos como materiales individuales, tampoco se olvidaba del entorno maquínico de estos cuerpos: las cosas, los objetos, los materiales y las construcciones del escenario. En una rápida sucesión de puestas en escena, siempre en colaboración con artistas constructivistas, creó también un teatro de cosas que ya no buscaba ser imagen y representación pura, sino más bien presentar las cosas como tales. Para sustituir la puesta en escena ilusionista, con sus accesorios y decorados, artistas como Liubov Popova y Varvara Stepanova inventaron y diseñaron construcciones, prototipos, objetos manejables, que estaban ahí sólo para ser usados en un escenario que, por lo demás, se dejaba vacío. En este movimiento de invención, (re)ordenación y (re)apropiación de cosas, aparatos técnicos y construcciones escenográficas, la maquinaria teatral también sufrió un desplazamiento: ahora ya no se ocultaba hábilmente sino que se sacaba a la luz para poder ser percibida.

La escenografía de *El cornudo magnífico*, construida por Popova, en realidad ya no era tal, sino más bien una sola máquina compuesta de tablones, rampas, escaleras y andamios. Análogamente, no había vestuario, sino uniformes azules diseñados por Popova. Los actores y actrices se movían por el escenario no sólo en el plano horizontal, sino también en vertical: trepaban, hacían ejercicios o se deslizaban, siendo la máquina de Popova el marco del que hacían uso para ejecutar sus movimientos. En la siguiente pieza biomecánica-constructivista puesta a punto por el Teatro Meyerhold, *La muerte de Tarelkin*, Varvara Stepanova troceó la máquina dividiéndola en muchos objetos que llamó «aparatos», maquetas de mobiliario pequeñas y grandes. Los actores y actrices podían aplicar y ampliar sus competencias biomecánicas al manejar estos aparatos y dispositivos constructivistas.

Según explicaba Sergei Tretiakov en un ensayo fundamental, «El teatro de atracciones»,[2] la transformación del escenario en una máquina y el trabajo sobre el material escénico «sólo se justifican socialmente desde el momento en que esta máquina no se limita a mover sus pistones y a soportar una cierta cantidad de trabajo, sino que comienza a realizar un trabajo útil concreto y sale al encuentro de las tareas diarias de la Revolución». A raíz del tratamiento radical que Tretiakov aplicó a *La noche* de Martinet, que rebautizó como *La tierra irritada* para un montaje de Meyerhold estrenado el 4 de abril de 1923 (con motivo del quinto aniversario de la fundación del Ejército Rojo), Popova situó máquinas reales en el escenario en lugar de construcciones. Además de fotos y carteles, su combinación de collage y construcción incluía rifles, ametralladoras, cañones, motocicletas e incluso un camión militar. Esta revisión politizada de la Primera Guerra Mundial y del comienzo de la Revolución Rusa tuvo un enorme éxito y se repitió

2 Sobre el teatro de atracciones en Tretiakov y Eisenstein, y acerca de las colaboraciones entre ambos sobre las que más adelante reflexiona este capítulo, véase Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Ángeles, Semiotext(e), 2008 [ed. cast.: *Arte y revolución. Activismo transversal en el largo siglo XX*, Madrid, Traficantes de Sueños, en preparación]. [N. del E.]

durante más de cien sesiones en el mismo año. Hasta cierto punto, *La tierra irritada* pertenecía todavía a la tradición del teatro de masas del comunismo de guerra (en línea, por ejemplo, con las puestas en escena de la Revolución de Octubre o el *Misterio bufo* [1921] de Mayakovski), pero al mismo tiempo creaba también una transición hacia el teatro de atracciones, cuya aparición, fruto de la colaboración entre Tretiakov y Sergei Eisenstein, supuso el clímax de la producción teatral maquínica en la década de 1920.

Previamente al periodo de las grandes producciones cinematográficas, correspondió al joven Eisenstein, quien ya había trabajado como asistente de dirección en *La muerte de Tarelkin*, cumplir los planes de Meyerhold: el éxodo del teatro a la fábrica como una concatenación de escenografías constructivistas y máquinas técnicas. En 1924, en la tercera y última colaboración entre Eisenstein y Tretiakov, *Máscaras de gas*, la vida cotidiana en la fábrica estaba en el centro no sólo de la trama: las primeras representaciones se organizaron en fábricas reales de la estación de ferrocarril de Minsk y tuvieron lugar frente a un público exclusivamente compuesto por trabajadores. Se construyeron andamios de madera para que los actores se movieran entre las monumentales estructuras de la fábrica. Tretiakov extrajo el argumento de *Máscaras de gas* de una noticia aparecida en *Pravda*, de acuerdo a la cual, tras un accidente, setenta trabajadores de una fábrica en la región de los Urales habían tomado la iniciativa colectivamente para, poniendo en peligro sus vidas, reparar un escape en el conducto de gas principal: cada uno trabajó en la reparación durante tres minutos sin máscara, arriesgándose así al envenenamiento. El tratamiento teatral que se dio a esta acción colectiva autoorganizada tenía la intención de examinar cómo podía ser en el futuro una situación de trabajo provocada por una emergencia, por algún suceso o desastre inminente, en medio de la complicada fase de transición política posterior a la Revolución de Octubre. Este modelo teatral ya no estaba, por lo tanto, anclado en el periodo glorioso de las batallas a pie de barricada, en la Revolución, sino en la vida cotidiana de la fábrica y en las dificultades de la producción. La crítica implícita que la obra dirigía al descuidado director de la fábrica como figura característica

de la NEP[3] (el director había pospuesto repetidamente la adquisición de máscaras de gas para la fábrica, las cuales, por lo tanto, no estaban disponibles para uso de los trabajadores cuando sucedió el accidente), se relaciona directamente con la fuga del teatro que mediante esta obra llevaban a cabo Eisenstein y Tretiakov. En otras palabras, la razón de este éxodo del teatro hacia la fábrica fue no solamente cumplir la gloriosa ideología del Proletkult («Cultura para todos»), sino también la constatación de que el público propiamente teatral estaba compuesto en cada vez mayor medida por los nuevos ricos de la NEP. Pero también en la fábrica pudieron los activistas teatrales constatar que el público apenas los toleraba, teniendo que cancelar la obra apenas cuatro representaciones después. Sin embargo, para Eisenstein, este movimiento de fuga del teatro no finalizaba en la fábrica, sino que a través de ella desembocaba en el cinematógrafo.[4]

Era ya evidente desde hacia un año que la biomecánica y el constructivismo no habían llegado suficientemente lejos en su investigación de los materiales maquínicos. Había que ampliar el concepto de máquina desde los cuerpos-máquina de los actores y las actrices y las construcciones maquínicas del escenario hacia la *máquina social*, en un movimiento que había de ir más allá de los personajes en el escenario para lograr agenciamientos difusos e ilimitados: eran los espectadores quienes tenían que acabar siendo enardecidos por el

---

3 Nueva Política Económica, puesta en marcha con carácter de urgencia por el gobierno de Lenin en 1921 tras el fracaso de la fase inicial de «comunismo de guerra». Tenía la intención de servir de política de transición al pleno socialismo, permitiendo momentáneamente el retorno de un cierto sistema de propiedad privada y la liberalización de algunas restricciones comerciales previas. La aparición consiguiente de una pequeña burguesía en el interior del régimen socialista fue duramente criticada —en lo que ahora nos atañe— en una parte de las obras y de la actividad de los sectores izquierdistas de la cultura, como aquí se corrobora en la obra de Tretiakov. [N. del E.]

4 De hecho, el primer largometraje de Eisenstein, *La huelga* (1924), escenificado en una fábrica, en entornos proletarios reales e interpretado por los mismos miembros del Proletkult, se podría considerar una versión cinematográfica «corregida» de esta experiencia teatral inmediatamente previa. [N. del E.]

elástico y entrenado actor-máquina y los aparatos constructivistas. Los experimentos de los artistas radicales de izquierda en la corta edad de oro del teatro de atracciones, entre 1923 y 1924, no tomaron el camino de disolver el arte en la vida, como sucedía en los grandes espectáculos de masas del periodo inmediatamente postrevolucionario. Más bien apuntaron en otra dirección: hacia el desarrollo de competencias concretas para los actores y actrices y la producción de un público específico, que se sostenían en el cálculo preciso de la relación entre el espacio de la escena y el espacio espectatorial, entre los actores y actrices y el público.

Meyerhold desarrolló, en el curso de sus experimentos en San Petesburgo y Moscú, una forma especial de segmentación de la acción escénica en pequeñas unidades, «números» acrobáticos y rápidas secuencias de *slapstick*. En la década de 1910, por otra parte, habían tenido lugar tanto los tempranos experimentos teatrales del futurismo ruso —llevados a cabo por, entre otros, Vladimir Mayakovski, Velimir Khlebnikov y Alexei Kruchenykh— como los excesos dadaístas de Europa occidental. Todos ellos fueron cruciales para la aparición del teatro de atracciones. Pero si las farsas dadaístas tuvieron lugar en escenarios marginales como el Cabaret Voltaire, el teatro del Proletkult llevó el circo, las acrobacias de feria y las atracciones populares al corazón del teatro oficial del joven Estado de la Unión Soviética. Tretiakov y Eisenstein llamaron «teatro de atracciones» a la variedad teatral soviética fruto de su experiencia, inventando así una concatenación molecular de atracciones sencillas e independientes con momentos agresivos y arriesgados procesos de acción. Tretiakov y Eisenstein, análogamente a las composiciones fragmentarias de los fotomontajes de John Heartfield y Aleksander Rodchenko y los dibujos de Georg Grosz, transformaron el teatro estático de la representación y descripción de ambientes en un teatro dinámico y excéntrico. Deconstruyeron la linealidad molar-orgánica del argumento teatral, montaron las atracciones en el teatro bajo la forma de una molecularidad orgiástica. La fragmentación de la trama, su segmentación en atracciones, planteó una nueva forma de concatenación de atracciones, en un tipo de montaje que debería tratar finalmente de esa manera la propia máquina social. Eisenstein recalcó que la atracción tenía la intención

de ser lo opuesto a lo absoluto y lo completo, especialmente porque se basaba exclusivamente en algo relativo: la reacción del público.

Si Meyerhold todavía consideraba el cuerpo del actor o de la actriz como material y como máquina, el material /máquina de Eisenstein era el público. Eisenstein comenzó su trabajo como director artístico del Proletkult escribiendo el ensayo «Montajes y atracciones», denominando montaje de atracciones a la pieza teatral que preparaba.[5] Al igual que hizo Meyerhold a la hora de adaptar *La noche*, Eisenstein solicitó a Tretiakov una tarea radical: en mitad del conflicto con el ala derecha del Proletkult,[6] tomar una comedia popular de intrigas escrita por el director naturalista clásico Ostrovski, *Todos los sabios son bastante sencillos*, para distorsionarla hasta hacerla irreconocible constituía una provocación. Consecuentemente, el folleto que acompañaba a la representación de la obra afirmaba: «Composición libre del texto: S. M. Tretiakov. Guión: S. M. Eisenstein». Se estrenó en mayo de 1923. El público se sentó en semicírculo en dos anfiteatros separados por un estrecho pasaje. En lugar de escenario, el suelo frente a los anfiteatros se había convertido en la arena de un circo con varios dispositivos, andamios y cuerdas. Las atracciones se enhebraban con vigor, consistiendo en impresionantes hazañas acrobáticas y todo tipo de trucos que exigían al actor poner a prueba sus habilidades biomecánicas; y constituían, al mismo tiempo, parodias de

---

5 Véase Sergei Eisenstein, «Montajes y atracciones», en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1990; de donde procede la cita que encabeza este capítulo. Este artículo fue publicado en 1923, significativamente, en la revista Lef, órgano del Frente de Izquierdas de las Artes y plataforma de expresión habitual de los sectores artísticos constructivistas y productivistas y del ala izquierdista del teatro y el cine [N. del E.]

6 El Proletkult (organización de Cultura Proletaria, 1917-1925) fue una organización autónoma de gran implantación, y por ello compleja y políticamente contradictoria, con amplios conflictos en su seno acerca de la mejor manera de articular una cultura proletaria en el seno de la Revolución, del nuevo Estado y de la sociedad socialista; el sector izquierdista (constructivistas, productivistas, futuristas...) no siempre fue hegemónico ni contó —en contra de lo que muchas veces se ha afirmado— con el beneplácito unánime de los primeros gobiernos posteriores a 1917. [N. del E.]

las prácticas de actuación canonizadas en el teatro y en el circo. Junto a estas acrobacias por tierra y aire, y además de los números musicales excéntricos, los números en la cuerda floja y de payasos, se mostró el primer cortometraje de Eisenstein.

Tanto en los procedimientos pseudo-tayloristas de Meyerhold como en el teatro de atracciones, las situaciones de tensión y los ataques al público llevaban aparejada la aplicación a los espectadores de un análisis científico preciso. No se trata sólo de que los debates posteriores a cada sesión formaran parte de un procedimiento meticuloso de cálculo de los efectos que la obra tenía sobre las actitudes del público, sino que también se hacía uso de la observación participante, de cuestionarios y de la documentación exacta de las expresiones de los espectadores durante las representaciones. Pero lo que comenzó en 1922 como una fragmentación planificada del teatro burgués, acabó derivando hacia 1925 en una práctica cada vez más grotesca en los círculos de estudio artísticos: en el teatro de Meyerhold el público era observado de manera compulsiva, siendo degradado a objeto de investigación. Siguiendo un punto de vista rígidamente utilitarista y behaviorista, las obras se fragmentaban en pequeñas unidades de tiempo, registrándose los comportamientos del público de acuerdo con veinte reacciones estándar. Desde el silencio hasta el lanzamiento de objetos sobre el escenario, quienes estaban a cargo de observar al público examinaban hasta el más mínimo detalle. Este método de evaluación en tiempo real tenía la intención de facilitar datos útiles para la realización de nuevas producciones teatrales; pero condujo en cambio a una conversión del teatro en aparato estatal. Como se anotaban no sólo las reacciones del público, sino también la actividad de todos los sectores implicados en la producción (desde los actores y el resto del personal que trabajaba en la escena hasta los responsables de la contabilidad), se convirtió en algo habitual detectar todo tipo de errores y omisiones. El fetichismo del «cálculo científico» se convirtió en un sistema de control exhaustivo. La racionalidad interna, que articulaba las partes dentro de un todo, devino vigilancia panóptica: todos los componentes del ideal de máquina puramente técnica acabaron por conformar el aparato de Estado ideal.

En algunos de los textos de Eisenstein y Tretiakov parecería también que en un primer momento su postulado de una progresión lineal, que conduciría desde la fijación de objetivos políticos para el teatro hasta la búsqueda de efectos en la sociedad, domina hasta tal punto la teoría que casi se podría hablar de una sobrecodificación de las máquinas por parte del aparato de Estado. Encontraríamos ahí incluso, en apariencia, un primer atisbo del totalitarismo estalinista que acabó por aplicar las purgas políticas. Pero este tipo de lectura estaría determinado principalmente por la dicción que se emplea en dichos textos, fuertemente condicionada tanto por la jerga habitual en los años inmediatamente posteriores a la Revolución como, poco más tarde, por la incipiente censura que se aplicó a las actividades teatrales y al discurso cultural. No resulta menos determinante el tipo de historización unidimensional que décadas después se ha aplicado en aquellos estudios teatrales y artísticos, tanto en la Unión Soviética como en Occidente, que han excluido de sus relatos, por diferentes motivos, todos los fenómenos que se desviaron de la doctrina del realismo socialista. En contraste con esas lecturas, se puede reconocer que en las obras de Eisenstein y Tretiakov se parodian aquellas nociones de agitación simples y lineales que se basan en una interpretación pseudo-sociológica de la composición de clase y que buscan optimizar los efectos de sus intervenciones sin sufrir ningún tipo de desviación. Eisenstein y Tretiakov no construían su público como un objeto, sino que intentaban en cambio proporcionarle un impulso que se dirigiese hacia nuevos modos de subjetivación. Cuando hablan de su público como un «material», lo hacen por analogía con la relación que Meyerhold estableció con el cuerpo biomecánico, pero de lo que tratan en realidad es de la construcción experimental de las tensiones y de la autoorganización de los agenciamientos sociales. El montaje de atracciones articulaba singularidades humanas, técnicas y sociales de maneras inesperadas, frustrando cualquier horizonte de expectativas prefijado, con el fin de suministrar materiales que condujesen en última instancia al estallido y al tumulto.

Medio año después de *Todos los sabios son bastante sencillos*, Tretiakov y Eisenstein llevaron una versión politizada de su montaje de atracciones al Teatro del Proletkult. En el

sexto aniversario de la Revolución, el 7 de noviembre de 1923, se estrenó la obra de Tretiakov *¿¡Escuchas, Moscú!?* El subtítulo «guiñol de agitación» aclaraba su pretensión formal: ligar la agitación política con un dispositivo de provocación de horror (siguiendo las prácticas del parisino Théâtre du Grand-Guignol). Como desarrollo lógico de la politización que suponía el experimento formal con atracciones «abstractas» puesto en práctica previamente en *Todos los sabios son bastante sencillos*, evolucionando hacia la agitación política directa, la nueva obra estaba animada por una misión concreta: Tretiakov la había escrito como una pieza de propaganda y de acción que tenía la finalidad de movilizar voluntarios desde Moscú para apoyar el inicio de la revolución alemana que acabó por colapsar en sus prolegómenos. La trama: un gobernador de provincias que lleva el significativo nombre de Graf Stahl (Conde Hierro) quiere montar una feria patriótica para contrarrestar la manifestación proletaria convocada por el aniversario de la Revolución de Octubre. Planea presentar una obra de teatro histórica, y los festejos habrían de culminar en el descubrimiento de la estatua de un Conde de Hierro que es un ancestro mítico del propio Graf Stahl. Sin embargo, los trabajadores y actores del teatro cambian la obra. Tras una serie de alusiones a la realidad de la explotación en el escenario, acaban descubriendo un retrato gigante de Lenin, lo que incita a la revuelta armada. El pueblo heroico explotado, mártires y revolucionarios a un lado; los explotadores caricaturizados y sus ideólogos, provocadores y socialdemócratas conformistas, al otro. El clímax de la obra (no sólo de la obra dentro de la obra) celebra una agitación que se desborda desde el teatro hacia la vida. Al final de la trama, un protagonista agita al público moscovita con las palabras: «¿¡Escuchas, Moscú!?». De acuerdo con el guión, el público habría de responder unánimemente: «¡Sí, escucho!». Lo que ocurrió en realidad, obviamente, fue algo diferente. El exceso tumultuoso que tenía lugar sobre el escenario enardeció de tal manera y especialmente al público joven y a los extras, que los actores burgueses fueron casi atacados durante la propia obra; tras la conclusión al grito de «¿¡Escuchas, Moscú!?», se cuenta que el público emocionado se lanzó a las calles generando tumulto, cantando y «atacando frenéticamente los escaparates de las tiendas».

Tretiakov y Eisenstein hicieron una evaluación ambivalente y autocrítica de los efectos reales de su representación en el aniversario de la Revolución de Octubre. Con todo, lo que sucedió no fue sino una consecuencia predecible de los experimentos de teatro maquínico de los primeros años de la década de 1920: el programa del teatro de atracciones buscaba desarrollar una nueva forma que convirtiese las emociones en tensiones extremas, con el fin de lograr en último término «que las emociones del público se liberasen» (Tretiakov) agitadas por ese montaje de atracciones. Mientras que la maquinaria y la maquinación de los tempranos *deus ex machina* convirtió la acción de la obra teatral de orgánica en orgiástica, la triple concatenación de las máquinas postrevolucionarias buscaba intervenir en el mundo, crear mundos en lugar de una representación del mundo. El montaje de movimientos físicos en la biomecánica, el montaje de cosas y aparatos técnicos en las escenografías constructivistas, el montaje del público como una máquina social en el teatro productivista del teatro de atracciones, buscaban no sólo realizar una composición de máquinas orgánicas, técnicas y sociales, sino también provocar el devenir-orgiástico de los órganos, el flujo de las construcciones técnicas, la insurgencia de la máquina social.

4. *Máquinas de guerra*

> La máquina de guerra es la invención nómada que ni siquiera tiene la guerra como objeto primero, sino como objeto segundo, suplementario o sintético, en el sentido de que está obligada a destruir la forma-Estado y la forma-ciudad con las que se enfrenta.
>
> Gilles Deleuze y Félix Guattari,
> *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.

DELEUZE Y GUATTARI NO SE CANSAN DE EXPLICAR en su «Tratado de Nomadología», contenido en *Mil mesetas,* que «la máquina de guerra no tiene de por sí la guerra como objeto»; su objeto es más bien «trazar una línea de fuga creativa, componer el espacio liso y desplazar a las personas en ese espacio». Las armas de esta máquina son la línea de fuga nómada y la invención. La combinación de fuga e invención, de deserción del aparato de Estado y movimiento instituyente, en definitiva la invención de una *fuga instituyente*, es la cualidad específica de la máquina de guerra. Así lo explica la formulación favorita de Deleuze: «Huir, pero mientras se huye, buscar un arma». La dimensión marcial de la máquina de guerra estriba en su poder de invención, en su capacidad de cambiar, de crear nuevos mundos. Es sólo la apropiación de la máquina de guerra por el aparato de Estado lo que puede transformarla en un aparato militar que practica la guerra. Hace tiempo, siguiendo el discurso expresado por Walter Benjamin en

su crítica de la violencia, llamé máquina de guerra a la máquina teatral del PublixTheatreCaravan:[1] lo que yo buscaba con esa denominación era problematizar la dicotomía habitual entre violencia y no violencia. Refiriéndome a la Caravana no sólo como una máquina teatral, sino también como una máquina de guerra, mi intención era actualizar la reflexión sobre el solapamiento de nomadismo y máquina de guerra que habían desarrollado originalmente Deleuze y Guattari en su descripción de qué sería una práctica artística-activista micropolítica. Sostener, como hice en su momento, que la Caravana operaba siguiendo una línea de fuga, y al mismo tiempo ofensivamente como una máquina de guerra, no significaba en absoluto que yo le atribuyese una forma especial de violencia a su práctica. Al contrario, la máquina de guerra apunta más allá del discurso de la violencia y el terror, es la máquina que busca escapar de la violencia del aparato de Estado, de su orden de representación. A la inversa, el aparato de Estado intenta someter lo no representable a su poder de representación, por ejemplo haciendo de la Caravana un Black Bloc. Escribí sobre el NoBorderTour que tuvo lugar en el verano de 2001, y que llevó a la Caravana desde Viena, a través de la cumbre del Foro Económico Mundial y del *bordercamp* de Lendava, hasta

1 PublixTheatreCaravan surgió como un proyecto avanzado del Volxtheatre Favoriten (http://www.volxtheater.at), que a su vez había nacido en el ambiente autónomo vienés que floreció alrededor del centro social Ernst-Kirchweger-Haus (conocido como EKH), okupado en 1990. El Volxtheatre Favoriten «comenzó a practicar en 1994 un teatro amateur de tintes anarquistas y según la tradición brechtiana» (Gerald Raunig, «The Transversal Concatenation of the PublixTheatre Caravan: Temporary Overlaps of Art and Revolution», en *Art and Revolution*, *op. cit*.). La PublixTheatreCaravan profundizó en esa singular síntesis de acción directa, teatro de agitación, distanciamiento brechtiano, autonomía y cultura punk y underground DiY, por medio de la «forma-caravana» (una de las invenciones políticas clave del actual ciclo de luchas: piénsese en las caravanas zapatistas) para participar de una manera muy destacada —como se verá en este capítulo— en el desarrollo de los movimientos transnacionales europeos contra la trama que conforman la globalización neoliberal, el racismo, el régimen de fronteras y el control de los desplazamientos migratorios. [N. del E.]

la cumbre del G8 en Génova. Allí finalizó con el arresto de gran parte de los y las activistas de la Caravana por parte de la policía italiana.[2]

Algunos años después, en el otoño de 2005, frente a un tribunal provincial en la ciudad de Lambach al norte de Austria, se repitió esta proyección y repliegue de la máquina de guerra; pero en esta ocasión sin el brillo de las protestas internacionales contra el G8. Los y las activistas de la Caravana fueron acusadas de haber realizado una acción sin previo aviso en una escuela de Lambach (se trataba, en concreto, de una intervención de teatro de agitación con la biometría por argumento), en el marco del Festival de las Regiones 2003, cuyo tema era *El arte de la enemistad*. En esta farsa judicial no había ni rastro de ataques y ofensivas, ni tampoco la «búsqueda de un arma en la fuga»; tan sólo tuve que testificar amablemente, limitándome al papel de «experto en arte», que la acción era una cuestión artística, que esta forma de arte está bien establecida y reconocida y que los y las artistas no querían, de verdad, herir a los niños. Tal y como dijo una vez la activista Gini Müller refiriéndose al arresto de la PublixTheaterCaravan y los juicios consiguientes

2 En el marco de las protestas que movilizaron a decenas de miles de personas contra la cumbre del G8 en Génova en julio de 2001, la policía, respaldada por el gobierno italiano, aplicó una durísima represión que se saldó con centenares de heridos (muchos ellos graves), docenas de detenidos y el asesinato del activista italiano Carlo Giuliani. Los sucesos constituyeron de facto la más grave cancelación de los derechos civiles que haya tenido lugar en Europa en las últimas décadas. La PublixTheaterCaravan fue detenida a la salida de Génova (acusación improvisada: haber provocado disturbios formando parte del Black Bloc) y gran parte de sus miembros arrestados, permaneciendo durante muchos días, como tantos otros activistas, prácticamente aislados en la comisaria de Bolzaneto, donde se consumaron vejaciones, malos tratos y torturas. Sobre estos sucesos y el sometimiento del movimiento global a la lógica de guerra por parte de los aparatos de Estado, véase en castellano Miguel Riera Montesinos (ed.), *La batalla de Génova*, Barcelona, El Viejo Topo, 2001; y Wu Ming, «Génova: las multitudes al asalto del Imperio», en *Esta revolución no tiene rostro*, Madrid, Acuarela, 2002. [N. del E.]

en Génova, «la cuestión de si la línea de fuga es transversal o terrorista iba a ser juzgada por un tribunal molar».[3]

El arresto y condena de la Caravana en Génova nos revela así una relación entre la máquina de guerra y el aparato de Estado que es diferente de aquella que nos resulta familiar a propósito de *Mil mesetas*. En el «Tratado de Nomadología», Deleuze y Guattari describen cómo el aparato de Estado captura la máquina de guerra, la subordina a sus propios objetivos y hace que la guerra sea su propósito inmediato. En esta apropiación de la máquina de guerra por parte del aparato de Estado, la fuga y la invención se acaban convirtiendo en guerra en última instancia: la máquina de guerra (casi) se vuelve un aparato militar. La evolución del «Black Bloc» desde Seattle en 1999 hasta Rostock en 2007, se puede interpretar como un proceso de apropiación de este tipo. El desarrollo de dicho proceso comenzó quizá en la década de 1980 con la mediatización y la criminalización de los activistas autónomos en Alemania. La respuesta consistió entonces en que varias facciones de la izquierda se reapropiaron de esas imágenes, afirmándolas unas veces con ironía, otras con grave seriedad; y ello parece haberse repetido durante los últimos diez años con mayor intensidad. En el curso de esta última y corta década, se ha ido construyendo un bloque —que originalmente consistía en gran medida en una construcción de los medios de comunicación— que se opone de manera dicotómica y simétrica al bloque de los *robocops* policiales; la progresiva actualización de esta imagen ha ido metiendo en una «guerra» a algunas secciones de la

---

3 Gini Müller, «¿Transversal o terrorista? Las imágenes en movimiento de la PublixTheatreCaravan», en *transversal: hybrid?resistance*, septiembre de 2002 (http://eipcp.net/transversal/0902/mueller/es). Mi ensayo sobre la Caravana, al que me he venido refiriendo, es «A War-Machine against the Empire. On the precarious nomadism of the PublixTheatreCaravan», en *ibidem* (http://eipcp.net/transversal/0902/ raunig/en). Para la historia de la PublixTheatreCaravan, incluyendo Génova y Estrasburgo, véase «The Transversal Concatenation of the PublixTheatreCaravan: Temporary Overlaps of Art and Revolution», en *Art and Revolution*, *op. cit.* Sobre el juicio en Lambach, visítese http://lambach.volxtheater.at.

máquina de guerra *no-global*.[4] Los aparatos de Estado (en este caso tanto los medios de comunicación como la política dominantes) generaron una guerra en el sentido de que produjeron la integración coercitiva de la máquina de guerra en un orden estructurado dualmente, en el que la propia máquina de guerra (o sus componentes masculinistas) se convirtió en última instancia en un aparato (casi) militar, en un aparato de Estado.

La oposición conceptual máquina (de guerra) *versus* aparato de Estado debe entenderse, en cualquier caso, como una relación de intercambio, como una infinitud de posibilidades de conflicto o de solapamiento mutuo, que se desarrollan a lo largo de varios planos de codificación y sobrecodificación, y que conllevan a la vez una diversidad de efectos. En el caso extremo del film *Themroc*, por ejemplo, dos policías, en su función de representantes del aparato de Estado, son engullidos en un acto de antropofagia. Incluso aquí no debemos entender el canibalismo como un proceso de pura negación, sino

---

4 Los «black bloks» no son una organización, sino una táctica seguida desde el comienzo de la década de 1990 por parte activistas anarquistas y/o autónomos sobre todo de Estados Unidos y Europa. Consiste fundamentalmente en evitar ser identificados en la acción directa mediante la ocultación de la identidad individual, en practicar lo que en inglés se denomina «*property damage*» —ataques a la propiedad privada y a símbolos del poder del Estado y del capital— y en no evitar la confrontación violenta con la policía cuando ésta se interpone entre el bloque y alguno de sus objetivos o directamente reprime. En los últimos años, los *black blocs* han sido utilizados habitualmente por parte del aparato de Estado y los medios de comunicación dominantes como sinécdoque de los movimientos de protesta. Lo cierto es que sus tácticas de intervención, que no encontraron problemas a la hora de articularse con otras en el seno del movimiento global en las situaciones de Seattle (1999) o Praga (2000), resultaron perfectamente instrumentales en relación con la criminalización y la fuerte represión que tuvieron su epicentro más grave, tal y como aquí se explica, en Génova. Véase Jeffrey S. Juris, «Violencia representada e imaginada. Jóvenes activistas, el black bloc y los medios de comunicación en Génova», ponencia presentada en el encuentro *Investigacció. Jornades sobre moviments socials i recerca activista*, Barcelona, 2004 (http://www.investigaccio.org/ponencies/juris4.pdf); y del mismo autor, «Spaces of Terror: Violence and Repression in Genoa», en *Networking Futures. The Movements Against Corporate Globalization*, Durham, Duke University Press, 2008. [N. del E.]

más bien como una relación especial de la máquina de guerra Themroc con los policías a quienes ingiere. El amable salvajismo que Themroc y sus camaradas promueven no es el de una turba que se lanza contra el aparato de Estado como una masa densa, como una muchedumbre agitada (una *Hetzmasse* [masa de acoso], por utilizar la terminología de Elias Canetti): se trata más bien de un agenciamiento informe, no-conformante,[5] irreal, pero que aun así interpela de manera muy corporal a los cuerpos de los otros, sin diferenciarse mucho del agenciamiento difuso de los ladrones de bicicletas, al cual parece que son incorporados los policías romanos de una manera completamente diferente a la antropofagia. E incluso la máquina de eternidad en la que penetran los protagonistas de *El tercer policía* se apropia de los dos colegas que corretean por el espacio inconmensurable de la máquina subterránea, actuando allí sin comprenderla mucho. La cualidad anárquica de la máquina de guerra, como se hace evidente aquí de nuevo, parece estar por igual en el lado de la resistencia y en el del poder, sostiene tanto al capital como a la fuga del capitalismo; puede ser sobrecodificada de manera fascistoide, pero también generar flujos emancipatorios e incluso revolucionarios. Sólo el análisis de las relaciones específicas que se dan entre máquina de guerra y aparatos de Estado permite arrojar luz sobre las formas bajo las que se efectúan estas ambivalencias y sobre el estatuto de cada apropiación respectiva.

La colisión entre la práctica micropolítica de la PublixTheatreCaravan y el aparato de Estado que se dio en Génova y en Lambach constituye un caso diferente de los anteriores. No se trata aquí de apropiación, de sujeción maquínica, de codificación y sobrecodificación, sino de anulación mutua: viéndose forzada dentro de la estructura de la representación mediática y de la jurisprudencia, la máquina de guerra es anulada. Y aun así, esta anulación no será pro-

5 «No-conformante» [*nonkonformen*, *non-conforming*]: neologismo habitual del autor, con un doble sentido: se refiere a aquellas prácticas que no se conforman de acuerdo con (que se postulan como instancias contra) el poder estatal; pero también «no-conformantes» hacia su interior, rechazando la homogeneización al insistir en la diferencia de sus singularidades. [N. del A. y del E.]

bablemente completa, pues siempre hay un sobrante: algo que nos recuerda la producción de deseo e invención, la necesidad de actualizar las posibilidades que se habían abierto. Inmersa en el trauma post-Génova, durante el verano de 2002, la PublixTheaterCaravan no sólo no redujo sino que acrecentó su actividad, especialmente en el contexto del *bordercamp* internacional de Estrasburgo. La versión actualizada de su máquina de guerra consistió en un viejo autobús de dos plantas al estilo inglés, que de nuevo articulaba dos componentes: competencias técnicas e ingenio artístico. El autobús era una máquina técnica, una composición de la vieja mecánica del automóvil con un equipo de alta tecnología instalado en su interior, constituyendo una localización concreta de la máquina social micropolítica desarrollada por la PublixTheatreCaravan. Tras su experiencia en el medio okupa autónomo, en la red transnacional antirracista Noborder y en las protestas contra el G8 en Génova, la máquina-caravana estaba ya a punto para ser emparejada con la máquina social del *bordercamp* de Estrasburgo.[6] Sobre el piso superior descapotado y a través de las diversas ubicaciones del autobús en Estrasburgo (especialmente en el área despejada frente a la estación de ferrocarril), cada una de sus llegadas a la ciudad proveniente del campamento era muy celebrada; se distribuía información sobre el *bordercamp* y se celebraban fiestas. Pero por debajo de esta apariencia amable, en las entrañas del autobús, los avanzados equipos electrónicos llevaban a cabo una práctica de guerrilla de la comunicación y de información alternativa...

Dos mil años antes, encontramos ya en los predecesores de la Caravana los dos componentes de la máquina teatral: materialidad maquínica y maquinación. En el antiguo arte de la guerra, la *machina* aparece como una expresión técnica relacionada con el acto de sitiar. De la poliorcética griega y helenística clásicas a los autores sobre el arte de la guerra de

6 Sobre la red Noborder (http://www.noborder.org), los *bordercamps* (campamentos activistas contra el sistema de fronteras), y en concreto el de Estrasburgo en 2002 (http://noborder.org/strasbourg), véase Marion Hamm, «Ar/ctivismo en espacios físicos y virtuales», en *transversal: real public spaces*, diciembre de 2003 (http://eipcp.net/transversal/1203/hamm/es). [N. del E.]

la Antigüedad, encontramos listados de máquinas para sitiar que se denominan *machinae*, en especial aquellas que sirven para sobrepasar los muros que protegen las ciudades o en general para librar batallas a pie de muralla. Uno de los primeros ejemplos del uso latino del término *machina* se encuentra en Enio (principios del siglo II a. C.): *machina multa minax minitatur maximamuris*, una máquina gigante que amenaza terriblemente las murallas. Las murallas de la ciudad constituían el foco de atención de estas máquinas especiales, dado que, durante mucho tiempo, no hubo armas que pudieran abrir una brecha en esos muros. De ahí que fueran necesarias máquinas combinadas complejas que posibilitaran una aproximación segura al sistema de fosos y fortificaciones, y que hicieran posible conquistar o destruir las murallas, incluso si ello requería desmantelarlas piedra a piedra. Pero, de manera semejante a las máquinas teatrales, no se trataba sólo de máquinas meramente técnicas que penetraban en los muros derribándolos o que permitían sobrepasarlos: también aquí la *machina* alterna entre el carácter material que rompe murallas y el ingenio que permite sortearlas o hacer que se abran.

Poco después del periodo que generalmente se interpreta como el momento de colapso del Imperio Romano —que seguramente no consistió en un corte tan brusco como por lo general ha venido presumiendo la historiografía—, un autor cuyo nombre hoy desconocemos escribió *De rebus bellicis*, un tratado que contenía consejos para el emperador en materia de guerra. Tampoco está clara la fecha de este tratado; las conjeturas que se han manejado a lo largo de los años oscilan entre los siglos IV y XVI, aunque hoy se presume que data probablemente de los siglos IV ó V a. C. A finales del siglo XIX se le llamaba *Denckschrift eines verrückten Projektemachers* (*Memorándum de un proyectista loco*, véase el artículo de Seeck sobre el autor anónimo en *Paulys Realenzyklopädie*), pero otras voces se elevaron para valorarlo como «un serio trabajo de ingeniería militar» (Mazzarino) y defender al autor anónimo como «un brillante diletante» (Giardina). Este texto sobre «asuntos de guerra» supone una petición de reforma social al emperador, propone cambios en el cuerpo militar —siempre sobre un fondo de aseveraciones que podríamos considerar moralizantes incluso— en relación con la corrupción, la extravagancia y los impuestos excesivos

(lo que predominaba en el discurso sobre la política militar de la Antigüedad eran los argumentos de racionalización económica: reducción de personal y de los periodos de servicio, mayor rigor en la exención de impuestos para ex-militares, reducción del personal encargado del manejo de las máquinas de guerra, evitación del despliegue innecesario de tropas y máquinas de guerra y sustitución del mismo por formas de ocupación más económicas).[7]

La sección principal de *De rebus bellicis* (capítulos VI al XIX, de un total de 21) consiste en un catálogo de invenciones de máquinas de guerra que contiene ilustraciones y breves comentarios. A tenor del texto y del uso que en la Antigüedad se hacía de los términos *inventio* e *inventa*, no queda claro si las invenciones que se catalogan son todas nuevas, o al menos en parte, o si son incluso invenciones del autor, quien en el prefacio asegura haber recogido de todas partes todo aquello que le resultaba útil. Se presentan aquí un total de doce máquinas de guerra, las cuales exhiben nombres tan intimidantes como Tichodifrus, Clipeocentrus, Currodrepanus o Thoracomachus. Incluso nombres de animales, que era de hecho la variación más frecuente en las máquinas de guerra, hasta el punto de que se puede hallar toda una zoología en los escritos de la Antigüedad sobre el arte de la guerra: «carneros», «tortugas», «tortugas-carnero», «picos de cuervo», «grullas»...

En el prefacio, el autor presume de haber sido capaz de presentar un tipo de barco extremadamente rápido, bastante utópico para los criterios actuales, impulsado por la energía que producirían unos bueyes que trotando en círculo sobre la cubierta, harían girar unas ruedas con remos (*liburna*, véase cap. XVII), así como un nuevo puente extensible

7 El texto completo de este tratado, en inglés, se puede encontrar en el Oxford Text Archive (http://ota.ahds.ac.uk). Véase también, sobre el autor anónimo: el artículo mencionado de Seeck en *Paulys Realenzyklopädie I* (1894), 2325; Santo Mazzarino, *Aspetti sociali del quarto secolo: ricerche di storia tardo-romana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1951; Edward A. Thompson, *A Roman Reformer and Inventor*, Oxford, Oxford University Press, 1952; Hartwin Brandt, *Zeitkritik in der Spätantike*, Munich, Beck, 1988; Andrea Giardina (ed.), *Introduzione a Anonimo, Le cose della guerra*, Milán, Mondadori, 1989.

transportable para poder cruzar grandes ríos (*ascogefyrus*, véase cap. XVI). Inventó también un dispositivo especial, el *currodrepanus clipeatus* (veáse cap. XIV), que consistía en un caballo-máquina pensado para cabalgar sin ser forzado a ello e incluso sin presencia humana, es decir, en caso de que el jinete hubiera caído: *verberibus spontaneis*, esto es, fustigándose «automáticamente» a sí mismo mientras atravesaba las líneas del ejército enemigo o cuando hubiera que perseguir a un fugitivo. Esta máquina imaginaria que consiste en un caballo de batalla sin jinete es la figura exactamente inversa del jinete sin caballo de Kafka. En «el deseo de ser piel roja», el jinete clava las espuelas y agita las riendas hasta sobrevolar el suelo, «ya sin el cuello ni la cabeza del caballo». En la invención de nuestro autor anónimo, el caballo-máquina se fustiga a sí mismo en lugar de devenir piel roja, en lugar de un devenir-animal de la máquina: se trata de la fantasía de un aparato de combate técnico-animal.

Tales antecedentes imaginarios de las armas y de la tecnología de guerra actuales —que se han materializado de modo relativo en los desarrollos recientes, por ejemplo, con los artefactos de control remoto— no deberían inducirnos al error de pensar las máquinas técnicas de forma separada de sus concatenaciones con la invención entendida como astucia. Ya a finales del siglo I a. C. el comandante y senador romano Frontinus se concentraba —al contrario que nuestro autor anónimo— en lo inmaterial. Dado que, en su opinión, las invenciones en el campo de los dispositivos bélicos habían alcanzado su límite, en el libro tercero de su *Strategemata* dirigió su atención a los trucos y estratagemas que podían ayudar a evitar, o por lo menos reducir, la carestía de mantener una ciudad en estado de sitio. Registró una lista de once estratagemas, que incluían: incentivar la traición (el soborno parecía ser el procedimiento más económico para tomar una ciudad), cambiar el curso de los ríos y envenenar el agua, aterrorizar a los sitiados, etcétera. Frontinus parece privilegiar asimismo estrategias de travestismo: se dice que Aníbal había tomado muchas ciudades italianas haciendo que sus hombres adoptasen los hábitos romanos para, con la vestimenta y el idioma por disfraz, introducirlos como espías o como una vanguardia encubierta. Los arcadios aplastaron a las tropas enemigas que venían en ayuda de la ciudad que

aquéllos tenían sitiada, poniéndose los uniformes de éstas y tomando así el lugar en medio de una gran confusión entre defensores y atacantes. El espartano Aristipo disfrazó a sus soldados de mercaderes y Epaminondas de Tebas a los suyos como mujeres, logrando ambos así que se les abrieran las puertas de las ciudades sitiadas, y haciendo penetrar a sus ejércitos.[8]

Las máquinas de guerra de nuestro autor anónimo muestran un exceso de materialidad que se desborda hacia lo inmaterial, de la misma forma que las estratagemas de Frontinus, a la inversa, raramente pueden llevarse a cabo sin un aspecto fuertemente material. Pero donde la tesis del solapamiento sistemático de los componentes materiales e inmateriales de la máquina de guerra cristaliza de manera más ejemplar es en el mito más sobresaliente que ha dado la épica de la máquina de guerra. El más famoso ejemplo de máquina decisiva para poner fin a una guerra por medio de la astucia es de nuevo un caballo; de madera, en este caso. En la *Eneida*, tres líneas antes del famoso verso en el que el sacerdote troyano Laocoonte expresara sus reservas acerca del regalo que ofrendaban los griegos (*quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes*), Virgilio se refiere al caballo troyano como *machina*: *aut haec in nostros fabricata est machina muros*. Virgilio hace constar, tras la advertencia laocoontiana de que esta máquina es un truco que se despliega contra los muros de Troya, la manera en que incorpora todo el espectro de máquinas de guerra: desde la estratagema de la *fatalis machina*, con la que Odiseo socavó los insalvables muros de la ciudad, hasta la máquina de guerra por antonomasia, la *machina belli*, que en este caso ni siquiera tiene que funcionar como destructora de muros, puesto que son los propios troyanos quienes la introducen en la ciudad. No es por coincidencia que a Odiseo, como maquinador típico, se le denomine también *polýtropos* y *polýmetis*, así como con el epíteto *polyméchanos*. Como

8 El juicio que de este *locus classicus* expresaron los autores de la Antigüedad oscilaba entre la admiración por lo ingenioso de la estratagema y la denuncia del engaño insidioso. En este último caso, en combinación frecuente con condenas enfáticamente peyorativas por haber introducido en el conflicto a grupos como los mercaderes y las mujeres, a quienes se consideraba carentes de la virtud masculina.

inventor de la máquina técnica y de la invención psicosocial del Caballo de Troya, Odiseo, literalmente, multiplica su ingenio tanto como domina un gran número de máquinas.

Pero la polimecánica de Odiseo parece que también hereda algo de los enemigos del Imperio Romano, para hacer frente a los cuales el anónimo autor de *De rebus bellicis* había escrito su tratado. Impulsado por el interés económico, el autor anónimo ofreció su colorida selección de máquinas de guerra, más o menos útiles, a un emperador para nosotros hoy igualmente anónimo, el cual necesitaba de tales invenciones para movilizar la imaginación contra las desbordantes fantasías de colapso que proliferaban en el *Imperium Romanum* de la Antigüedad. Los estilos de vida de los «bárbaros» enemigos del Imperio —oscilando entre el nomadismo y la retirada hacia el interior de áreas remotas—, así como los escenarios geográficos por los que transitaban —entre las montañas nevadas y los desiertos—, demostraron ser tan diversos que para combatirlos se requería de toda una panoplia de invenciones (*De rebus bellicis*, cap. VI). Frente a la idea tradicional que identifica a la civilización romana con el progreso técnico, que presume la posesión por parte del Imperio Romano de una tecnología militar proporcional a su cultura, al mismo tiempo que, en contraste, sostiene el tópico del salvajismo destructivo y feroz de los bárbaros (véase por ejemplo la historiografía romana escrita por Cesar, Tácito y Amiano), el autor anónimo de *De rebus bellicis* atribuye a los bárbaros poseer *ingenii magnitudo*, la madre de todas las virtudes: la inventiva, la *rerum inventio*. Incluso la capacidad de invención de máquinas de guerra, según afirma, no les resulta ajena; especialmente porque, de acuerdo con el autor, se corresponde con su naturaleza (*De rebus bellicis*, Prefacio).

Los bárbaros anónimos —en ningún momento se les identifica, lo cual excita tanto más la imaginación— resultan muy próximos al concepto de máquina de guerra que se maneja en *Mil mesetas*, y no sólo por la conexión nomádica sino también, y muy en especial, por este énfasis puesto en su inventiva. La *inventio* nómada comienza con la invención de máquinas técnicas, pero va mucho más allá. Los nómadas —y con este término Deleuze se refiere con frecuencia, paradójicamente, a quienes no se mueven del lugar en el que están— no sólo inventan máquinas de guerra: *devienen* máquinas de guerra cuando desarrollan su inventiva como un modo específico de acción y de subjetivación. Aquí, la

invención significa no sólo el dispositivo y las historias inventadas, sino más aún: la capacidad de inventar nuevos mundos. En la existencia nómada, en la fuga, en la deserción del aparato de Estado, la inventiva de la máquina de guerra desarrolla nuevas formas de sociabilidad, de prácticas instituyentes y poder constituyente. Crean y realizan al otro: diferentes mundos posibles. Más que entender lo posible de acuerdo con la imagen predeterminada de una realidad que puede adoptar varias formas en *un solo* mundo posible, la *inventio* implica diferenciar lo posible en *muchos* mundos diferentes. Al contrario que la construcción identitaria del mundo único de los aparatos de Estado, produce bifurcaciones hacia muchos mundos. Allí donde la lógica de los aparatos de Estado produce divisiones en un único mundo posible, las singularidades de la invención se distribuyen entre muchos mundos posibles.[9]

Las máquinas teatrales y las máquinas de guerra no sólo son las dos líneas más firmes de diferenciación que ha adoptado el concepto de *mechané/machina*: se corresponden además con dos de los principales conceptos de los actuales movimientos sociales y de las pequeñas máquinas revolucionarias que éstos llevan asociadas. Las estrategias contemporáneas de astucia inventiva, confusión, asimetría, travestismo (y en cuya genealogía podemos incluir el *machinator* Odiseo, la figura medieval del bufón, la tradición italiana de la *autorreducción* en la década de 1970[10] o la guerrilla de la comunicación de

---

9 Véase la explicación de Maurizio Lazzarato sobre la invención de mundos y este tipo de multiplicidad, en *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006; también «La forma política de la coordinación», en *Brumaria*, núm. 7, *op. cit.*, y en *transversal: prácticas instituyentes*, julio de 2007 (http://eipcp.net/transversal/0707/lazzarato/es).

10 Se refiere a la «reducción organizada» del coste del alquiler (negándose a pagar lo que exige el propietario), de las tarifas de los gastos de la vivienda (pinchando el contador de electricidad o agua) o del precio de la comida (mediante robos individuales, pero sobre todo asaltos colectivos a grandes superficies comerciales, tras los cuales se negocia una reducción del precio a pagar). En general, se trataba de prácticas destinadas a ajustar la relación entre los recursos de los que disponen los sujetos y el coste de las condiciones básicas de vida (vivienda, alimentación...), sorteando la explotadora y especulativa política de precios. [N. del E.]

la década de 1990), plantean también cuestiones como el solapamiento entre invención e imitación, la propiedad (intelectual), los bienes comunes y la apropiación. Las formas de acción utilizadas en estos casos se sitúan generalmente en la frontera entre la legalidad y la ilegalidad, entre el juego y la acción militante, difuminando a propósito los límites. Se realizan con frecuencia en los márgenes y en el marco de acción de los movimientos sociales, no sólo constituyéndolos, sino además problematizándolos, entre otros aspectos, en sus formas de concatenación.

Un grupo apareció en 2002 en Barcelona con el nombre de Yomango, llevando a cabo este tipo de prácticas de apropiación con estrategias performativas y mediáticas. En castellano coloquial, «mangar» significa robar. Y lo que aquí se roba es material e inmaterial al mismo tiempo: por una parte, Yomango consiste en la apropiación de mercancías de una manera concreta, siempre juguetona; pero por la otra, lo que se roba en particular son signos. En la propia denominación programática Yomango encontramos una materialización de la práctica del grupo, pues consiste en una apropiación del nombre y el logo de la corporación textil transnacional de origen español Mango. A Yomango le gusta liberar tanto productos aprisionados por las empresas multinacionales como signos que acaban en cautividad debido a las rígidas políticas de copyright, atrapados menos por parte de sus autores que por las corporaciones que operan globalmente. Y de la misma forma que estas corporaciones no sólo venden sus mercancías, sino también cada vez más sus marcas como estilos de vida, Yomango celebra el robo como tal estilo de vida. En conmemoración del primer aniversario de la revuelta argentina, en diciembre de 2002, esta máquina teatral incitó a bailar en mitad de un gran supermercado del centro de Barcelona. Siete parejas, mientras bailaban tango, mangaban botellas de champán haciendo uso de su ropa especialmente diseñada; botellas que más tarde consumieron con placer durante una visita colectiva a un banco. En otras performances se apropiaron de bienes que fueron distribuidos entre quienes necesitaban saciar su sed y su hambre. Junto a este tipo de acciones performativas y su exuberante sitio

web,[11] han producido y diseminado vídeos, talleres y otras herramientas informativas y de formación sobre la práctica yomango. Sus seminarios (entre los que se incluyen los impartidos en el Foro Social Europeo de Florencia en 2002 o los de su extensa gira por Alemania en 2004) son talleres sobre estilos de vida inspirados en la desobediencia civil y social, y ofrecen instrucciones específicas sobre cómo evitar las medidas de seguridad tecnológicas y comunicativas de la manera más elegante posible. Con todo, sus performances y vídeos no consisten en meros enunciados de propaganda anticapitalista, sino que constituyen también ejemplos juguetones de una micropolítica de crítica corporizada *y* de invención colectiva. Lo que se persigue no es una crítica evidente del consumo capitalista, sino más bien probar formas *diferentes* de consumir, revirtiendo las formas de apropiación que convierten los bienes comunes en propiedad privada, reapropiándose de la producción que resulta del trabajo cognitivo y de la producción de signos.

Prácticas micropolíticas como las de Yomango y el colectivo italiano Chainworkers, las campañas Umsonst en Alemania, los Superhelden (Superhéroes) de Hamburgo, las de todos aquellos grupos que han jugado algún papel en la diseminación de las EuroMayDay Parades y del movimiento alrededor de la precariedad, así como las *street-parties* de Reclaim the Streets en la década de 1990 o el Clandestine Insurgent Rebel Clown Army en las contracumbres contra el G8 en Gleneagles y Heiligendamm: todas ellas aúnan la capacidad de invención de una máquina de guerra con la práctica performativa de una máquina teatral.[12] Siguiendo a Paolo

11 Visítese http:www.yomango.net. Sobre la acción *Yomango Tango*, http://www.yomango.net/node/87; el vídeo se puede descargar desde aquí: http://www.ngvision.org/mediabase/251; un texto que pone al día sobre Yomango es: «¿Qué fue de Yomango? 15 respuestas a un cuestionario», en *transversal: prácticas de transmutación de signos*, marzo de 2007 (http://eipcp.net/transversal/0307/yomango/es).

12 Sobre Chainworkers, visítese http://www.chainworkers.org; sobre Umsonst, Anja Kanngieser, «Gestos de resistencia cotidiana. La significación del juego y del deseo en las prácticas Umsonst de apropiación colectiva», en *transversal: prácticas de transmutación de signos*, *op. cit.* (http://eipcp.net/transversal/0307/kanngieser/es); sobre los Superhelde, Efthimia Panagiotidis, «La "buena nueva" de la precarización. Por una simbología de superhéroes y superheroínas en tiempos de la marea de

Virno, la macropolítica del «movimiento global» podría describirse como un *movimiento performativo*, y ello nos permitiría integrarla en una amplia genealogía de las máquinas teatrales. Al mismo tiempo, muchos movimientos sociales de las décadas de 1990 y 2000 son máquinas de guerra, porque inventan el sueño y la realidad de la deserción del aparato de Estado. En otras palabras, problematizan no sólo los aparatos estatales, sino también su propia clausura, la estructuralización y conversión de sí mismos en aparatos de Estado, en el sentido en que lo analizaba Guattari. De esta manera se vuelven contra los Estados concretos que son todavía poderosos agentes en la constelación de la globalización neoliberal; pero también lo hacen, con sistematicidad y vehemencia, contra el desarrollo de aparatos de Estado en el interior de sí mismos: contra la adopción de formas representativas en lo político y representacionales en lo estético,[13] contra la lógica del escenario (el escenario es lo opuesto de lo que aquí llamo máquina teatral y movimiento performativo), contra el arriba y abajo de la estriación vertical jerárquica, contra el antes y el después de la vanguardia y las masas.

signos posfordista», en *ibidem* (http://eipcp.net/transversal/0307/panagiotidis/es); sobre Reclaim the Streets y el Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, John Jordan, «Tomando notas al caminar (sobre cómo romperle el corazón al Imperio)», en *transversal: art and police*, noviembre de 2007 (http://eipcp.net/transversal/1007/jordan/es).

13 Véase *infra*, nota 31. [N. del E.]

5. *Máquinas Mayday*

> El MayDay es hoy un proceso autónomo, una red dentro de la cual actúan muchos colectivos y subjetividades diversas en toda Europa, a partir de los diferentes niveles de contradicción que se viven territorialmente, pero todas con intereses comunes: exigir una renta de ciudadanía universal o desarrollar una práctica radical alternativa a la de los sindicatos y partidos de izquierda. El MayDay es mucho más que una serie simultánea de «desfiles», es el proceso recompositivo y constituyente de un nuevo proletariado postfordista.
>
> Antonio Negri, *Goodbye Mr. Socialism.*

COMO SUELE OCURRIR CUANDO SURGE Y SE DESARROLLA una nueva terminología, la expansión explosiva que ha experimentado el campo conceptual que se ha venido conformando en años recientes alrededor de los términos precariedad / precarización / precariado ha provocado una confusión considerable. Apenas sorprende por lo tanto que, en el proceso por el que va surgiendo el movimiento social que tiene como referencia ese campo conceptual, los términos centrales se revalúen una y otra vez, y los significados se desplacen dependiendo de situaciones sociales, geográficas y temporales diversas. Incluso en el propio contexto de las movilizaciones que lleva a cabo el movimiento EuroMayDay ha sido necesario clarificar —y todavía se requiere seguir haciéndolo— las diferencias entre los conceptos que giran en torno a la precariedad. Y si bien las manifestaciones del EuroMayDay

celebradas en muchas ciudades europeas en estos últimos años han renovado la práctica resistente del Primero de Mayo, los procesos que las han acompañado se deben contemplar no sólo como el intento de organizar políticamente a los y las precarias, sino también —de manera previa y también más allá de ese intento— como campañas informativas sobre la precarización, instrumentos de producción colectiva de saberes e investigación militante sobre los modos en que actualmente se trabaja y se vive.

Los debates cada vez más intensos que, a lo largo de la actual década, han tenido lugar en toda Europa a propósito de estos asuntos, han logrado desplazar las manifestaciones, es decir, los acontecimientos puntuales, hacia discusiones, grupos de autoformación, investigaciones, encuestas, revistas de izquierda y otros tipos de publicaciones, en el intento de individuar los conceptos centrales, pero sin querer establecer definiciones rígidas. Algunas líneas importantes de estos debates, que aquí sólo puedo resumir provisionalmente, han sugerido que hay que frenar la identificación original y demasiado entusiasta con la «precariedad» como concepto omniabarcante, así como evitar las generalizaciones prematuras. No menos relevante ha sido la manera en que se han puesto en cuestión las estrechas fronteras geográficas e históricas que por lo general delimitan el discurso sobre la precarización, criticado ocasionalmente por su eurocentrismo y desde una perspectiva de género. La precariedad, desde ese punto de vista crítico, no parece que sea en absoluto un fenómeno nuevo, ya que el fordismo —y la condición de «estabilidad» del trabajo asalariado que se suele asociar al mismo— podría considerarse como un fenómeno «occidental» excepcional en el siglo XX, que hizo invisible la precariedad, o la mantuvo como excepción, sólo en un cierto ámbito temporal y geográfico. Al contrario, parece que se hace necesario examinar con más detalle las actuales formas de trabajo inmaterial, cognitivo y afectivo en sus continuidades y discontinuidades históricas, es decir, como componentes del capitalismo postfordista que no son absolutamente «nuevas». Por su parte, las discusiones sobre los modos precarios de subjetivación que se dan fuera de los discursos victimistas —por ejemplo, y muy en especial, en los contextos políticos donde se trabaja con un enfoque sobre la autonomía de

las migraciones[1]— han dejado bien claro que las formas de precarización son extremadamente diversas, de tal manera que sus diferencias y jerarquías no deben disolverse sin más en la amalgama difusa de «los precarios». Pero a pesar de todo, estamos obligados a enfatizar también que la estructura de la precarización mantiene líneas de continuidad que se corresponden con formas de separación y de división del trabajo basadas tanto en la producción de fronteras y jerarquías como en el constante desdibujamiento, disolución y reconfiguración de las mismas.[2]

---

1 Véase Dimitris Papadopoulos y Vassilis Tsianos, «The Autonomy of Migration. The Animals of Undocumented Mobility», en *translate: processes of social recomposition*, septiembre de 2008, http://translate.eipcp.net/strands/02/papadopoulostsianos-strands01en; también Sandro Mezzadra, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2005.

2 Acerca de los debates sobre la precarización que se han dado en el seno del movimiento, véanse los artículos, en varios idiomas, incluidos en el monográfico *transversal: precariat*, julio de 2004 (http://eipcp.net/transversal/0704); el periódico en versiones italiana y castellana-catalana publicado con motivo del EuroMayDay de Milán y Barcelona en 2004, al que más adelante voy a referirme (http://www.sindominio.net/metabolik/alephandria/txt/periodico_mayday.pdf); en inglés, los monográficos sobre precariedad de la revista holandesa *Greenpepper* (http://www.greenpeppermagazine.org) y la británica *Mute*, así como los artículos sobre precariedad publicados por ésta en sus números 28 y 29 (2004/2005) (http://www.metamute.org/en/Precarious-Reader); en alemán, los números 02/05 y 04/06 de la austriaca *Kulturrisse* (http://kulturrisse.at/1114329221, http://kulturrisse.at/1168344588); y en francés, el número de octubre de 2006 de la belga *Politique. Revue de débats* (http://politique.eu.org/actualite/43.html). Hay otros materiales relevantes surgidos de los debates y líneas discursivas que acabo de resumir: en general, el trabajo de investigación militante de los colectivos Precarias a la Deriva (http://www.sindominio.net/karakola/precarias.htm; véase también su libro y vídeo *A la deriva. Por los circuitos de la precariedad femenina*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004) y kleines postfordistisches Drama—kpD (véase «La precarización de los productores y productoras culturales y la ausente «vida buena»», http://eipcp.net/transversal/0406/kpd/es); y, entre otros muchos textos posibles, los de Vassilis Tsianos y Dimitris Papadopoulos, «Precariedad: un viaje salvaje al corazón del capitalismo corporeizado» (http://eipcp.net/transversal/1106/tsianos-papadopoulos/es), y algunos de los incluidos en transform (ed.), *Producción cultural y prácticas instituyentes*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, de entre los cuales es pertinente destacar el de Isabell Lorey, «Gubernamentalidad y precarización de sí» (http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es).

Sobre este telón de fondo, me parece importante discutir algunas ideas, términos y conceptos que están circulando también en áreas académicas o políticas fuera de ese movimiento militante que se ha venido articulando alrededor del campo conceptual precariedad / precarización / precariado. Así, no parece tener mucho sentido intentar establecer, como con frecuencia se hace, distinciones simples entre sujetos precarios por decisión propia (autodeterminados) y sujetos precarios en relación de subalternidad con otros (heterodeterminados). Dicha distinción suele tener como finalidad postular la existencia de dos clases: los precarios de lujo y los precarios sin privilegios, identificando a los primeros con la «clase creativa», los «intelectuales precarios» o la «bohemia digital», y a los segundos con los trabajadores *low skill* (de baja cualificación), los migrantes o los sin papeles. Así como la compleja y difusa situación social que se da en todas esas áreas —y que afecta a cada uno de esos sujetos— produce conexiones entre formas suaves de autoprecarización y formas represivas rígidas de disciplina laboral, también se están haciendo posibles nuevos modos de subjetivación emancipatorios que se distribuyen atravesando todo el continuo de la precariedad. Por otra parte, si la precarización significa no sólo sujeción social y servidumbre maquínica, sino también formas de resistencia contra los regímenes laborales autoritarios —resistencias que podemos pensar como parte de una genealogía de los movimientos en la estela del '68, los que existieron y los que han ido surgiendo—, entonces tampoco parece tener sentido hablar de «los precarizados». Frente a la connotación victimista que expresa esa forma pasiva del verbo, el uso del sustantivo «precarios» tiene —a pesar de las dudas expresadas líneas atrás— mucha más lógica y da cuenta de manera más cabal de una situación que es ambivalente. Desde esa misma perspectiva, tampoco parece resultar muy adecuado un término que se emplea a veces desde un punto de vista sociológico: «desprecarización», en la medida en que parece albergar la esperanza de que podamos recuperar el Estado de Bienestar clásico. Y para finalizar, es obligado constatar que el espectro del fenómeno de la precarización se extiende mucho más allá de las condiciones laborales: debido a la revocación del empleo garantizado y estable, a la expansión de formas variadas de lo que todavía se llama «empleo atípico» —aunque se haya convertido en típico para los tra-

bajadores y trabajadoras de toda Europa— y a la ampliación del horario laboral al territorio de lo que anteriormente era la esfera privada, el continuo de la precariedad llega a abarcar todos los aspectos que se refieren a la pérdida de seguridad en la sociedad y a la precarización de la vida en toda su dimensión biopolítica. Ello nos obliga a aplicar, pongamos por caso, un punto de vista migratorio-político en lo que se refiere a situaciones extremas como es la precarización de la residencia.

En definitiva, mientras que el esfuerzo por conceptualizar la precarización, la precariedad y el precariado en los discursos que surgen del movimiento ha sido cada vez más intenso, las reflexiones que en otros campos se han dado sobre dicha terminología han resultado mucho menos productivas. En amplios espacios de la prensa dominante en lengua alemana, por ejemplo, tuvieron lugar en otoño de 2006 debates confusos sobre lo que se denominaba «precariado desasociado» [*abgehängtes Prekariat*]. La publicación de un estudio muy descuidado —llevado a cabo por la empresa de investigación de mercados TNS Infratest por encargo de la Friedrich Ebert Foundation, asociada al SPD (Partido Socialdemócrata alemán)— puso en circulación una clasificación de «los alemanes» (grupo del que quedaba excluida la población que reside en Alemania sin derecho a voto) en nueve tipos políticos, siendo el «precariado desasociado» el noveno y último estadio de esta tipología. En el debate subsiguiente, que el portavoz del SPD Kurt Beck caracterizó como «un debate sobre las clases más bajas», no faltaron obviedades ni resquemores reaccionarios, y tuvo un fuerte impacto no sólo en el campo político, sino también en contextos académicos e intelectuales. El grupo al que se identificaba como «precariado» no sólo quedaba fijado en el papel de objeto y víctima: el debate que se produjo alrededor del estudio acabó por desbordarlo, convirtiéndose en una discusión general que especulaba sobre cuál sería el carácter del nuevo lumpenproletariado y cuáles las formas de su exclusión de la acción política.

Marx y Engels describieron una vez en el *Manifiesto Comunista* «este pudrimiento pasivo de las clases más bajas de la vieja sociedad». Al nuevo lumpenproletariado precario ya no se le imagina y describe como algo pasivo que se ve

empujado a la precariedad, sino más bien —de forma particularmente insidiosa— como una serie de agentes que se victimizan a sí mismos. En definitiva, el debate no giraba en torno a las prácticas excluyentes de la sociedad mayoritaria, sino más bien alrededor de la supuesta exclusión *aceptada o sentida* por aquellos a quienes la exclusión afecta; lo que se discutía era por lo tanto el carácter de una nueva forma de autoexclusión, de la cual los propios excluidos son responsables. El término precariedad se entrelazaba con la idea neoliberal de que son los perdedores de la sociedad los que han elegido para sí el tipo de existencia que viven. No se hacía ninguna mención tampoco a las prácticas de rechazo resistentes, lo cual no era óbice para que se postulase la necesidad de un mayor control estatal sobre estas personas, ya que, obviamente, su autoexclusión evidencia que son incapaces de conducirse a sí mismas según las normas con las que rige la gubernamentalidad neoliberal.

Esta permanente exclusión en el plano del discurso, que sirve para modelar la figura de un sujeto autoexcluido al que hay que denunciar, constituye un malentendido intencional por parte del sistema normalizador dominante, que busca así producir un tipo de estratificación social necesario para que se reconstituya un centro en la sociedad actual. Empero, esa dinámica discursiva que gira entorno al «precariado desasociado» se puede interpretar al mismo tiempo como el resultado de un malestar creciente: como una necesaria reacción defensiva frente a la emergencia de un nuevo monstruo. El nombre de este monstruo es: precariado. Su modelo histórico, de apariencia amenazadora y terrible, es el gigante proletariado.

En la manera en que se usa en el lenguaje cotidiano, *precario* está emparentado con términos de otras lenguas que significan falta de seguridad o estabilidad, sujeto a condiciones azarosas o desconocidas. En la ley romana, *precarium* denominaba un tipo de concesión inestable de un derecho que no se basaba en un acuerdo legalizado —por ejemplo, un contrato revocable acordado entre civiles que daba a uno derecho a utilizar algo en tanto en cuanto el poseedor original no reclamase su retorno. El término francés *précaire* se ha venido utilizando con cada vez más frecuencia desde la década de 1980 en el contexto de las ciencias sociales. Aquí,

sin embargo, el amplio sentido que tiene su uso convencional, de acuerdo con el cual casi cualquier cosa se puede adjetivar como precaria, se ha visto restringido a denominar la precarización del trabajo. Esa desambiguación del término ha dado lugar a una definición negativa: ser precario, así entendido, se identifica con sufrir una carencia. Esta forma de conceptualizar la precarización del trabajo pone con frecuencia el énfasis en los efectos negativos que supuestamente han tenido las corrientes emancipatorias que surgieron de 1968, en concreto aquellas que se enfrentaban a los regímenes laborales autoritarios, en la búsqueda de condiciones de trabajo autodeterminadas.[3] Las luchas de la década de 1970, como consecuencia de lo anterior, pusieron en práctica una fuga del orden patriarcal y del régimen fabril, de la subordinación de la vida a la disciplina laboral patriarcal-fordista. Pero la extrema ambivalencia que acabó por caracterizar la relación entre los movimientos emancipatorios y la reestructuración neoliberal del capitalismo es un fenómeno que no llegó a reconocerse como problema en toda su complejidad hasta entrada la década de 1990. Prácticamente en el mismo momento, esa limitación conceptual del término «precariedad» aplicado al dominio del trabajo se vio también rota, para ampliar su sentido hacia las dimensiones biopolíticas de la precarización social y de la vida precaria. En especial, algunas tendencias que surgen del postobrerismo, el feminismo y

---

3 El autor se refiere por ejemplo a la manera en que el importante libro de Luc Boltanski y Eve Chiapello *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2002), por decirlo de una manera simplificada, ofrecía un análisis de la contemporaneidad en el que el sociólogo y la socióloga franceses distinguían entre la «crítica artista» y la «crítica social» al capitalismo, identificando la primera con la herencia de los movimientos del '68, a quienes se acusaba de forma velada o manifiesta de estar en el origen de la renovación neoliberal del capitalismo que va en detrimento de la segunda, que a su vez los autores identificaban con la tradición del movimiento obrero. Distinción que llevaría emparejada sus formas respectivas de «flexibilización» del trabajo, y por lo tanto situaciones opuestas de precarización (autodeterminada y «de élite» la una; heterodeterminada y marginalizada la otra). Para una recusación de estos argumentos en la línea que también expone aquí Gerald Raunig, véase Maurizio Lazzarato, «Las miserias de la «crítica artista» y del empleo cultural», en transform (ed.), *Producción cultural y prácticas instituyentes*, *op. cit.* (http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/es). [N. del E.]

la teoría postestructuralista (piénsese por ejemplo en Paolo Virno, Judith Butler o Antonio Negri) insisten en la interpenetración del trabajo y la vida, de las esferas privada y pública, de la producción y la reproducción, desde posiciones que no buscan desandar los logros ni negar aquello que nos hicieron comprender las rupturas de 1968 y de los años setenta, y mucho menos atacarlas: más bien tratan de desarrollar conceptos que revelen cabalmente las ambivalencias de lo precario.

Con todo este trasfondo, me dispongo a proponer una conceptualización del término «precariado» que se basará no en una genealogía etimológica o teorética, sino en el desarrollo que ha experimentado cierta terminología en el seno del movimiento que en años recientes se ha venido conformando alrededor de la precariedad.

En la fase preparatoria de la contracumbre contra la reunión del G8 en Génova en 2001, un grupo asociado al colectivo mediactivista Chainworkers de Milán organizó la primera MayDay Parade. En aquella tarde del Primero de Mayo se concentraron no más de 500 personas, adoptando algunas de las entonces recientes formas de manifestación no-representacionista desarrolladas durante la década previa.[4] Situándose a propósito en una posición de no confrontación frente a las tradicionales manifestaciones sindicales que tienen lugar en la mañana del Primero de Mayo, la MayDay rehuía ese tipo de celebración del trabajo y sus problemáticas connotaciones. Mientras que la socialdemocracia y los sindicatos de toda Europa todavía siguen inmersos en los rituales asociados a esa fecha, propagando su discurso sobre el «pleno empleo», y mientras que algunos partidos verdes buscan, por su parte, crear un contrapeso en relación dicotómica con los

4 «No-representacionista» [*nicht-repräsentationistisch*, *non-representationist*]: neologismo habitual del autor, que designa las prácticas de expresividad política que se manifiestan sorteando al mismo tiempo el paradigma de la representación política (no representativas) y de la representación estética (no representacionales). De entre esas prácticas precedentes a las que el autor alude como inscritas en el ADN del MayDay, se pueden mencionar las *street-parties* de Reclaim the Streets y las múltiples experiencias de *guerrilla de la comunicación* (exploradas por el autonome a.f.r.i.k.a. gruppe en *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus, 2000). [N. del E.]

anteriores, mediante la celebración del «día de los parados» del 30 de abril, el orden del empleo y el desempleo hace mucho que se ha visto transformado: nos encontramos en un mundo en el que no sólo el «trabajo» y el «paro» se han disuelto en incontables formas intermedias, sino en el que también se han inventado, y todavía están por inventar, múltiples formas y estrategias de resistencia.

Vinculadas a una genealogía radical del Primero de Mayo que se origina en la revuelta de Haymarket en Chicago en 1886 y en el legendario sindicato de los *wobblies* estadounidenses —International Workers of the World (IWW)—,[5] la nueva tradición del Primero de Mayo ha tenido desde el principio una orientación internacional, tratando de problematizar la precarización como un fenómeno transnacional. El desarrollo temprano de la precarización en Italia explica que fuera allí, especialmente en Milán, donde se produjeron algunos de los intentos iniciales de organizar y movilizar a «la generación de los precarios y precarias», cuya señal de alarma y su grito de guerra «MayDay!» pronto resonó más allá de las fronteras del país. El eslogan que en 2001 se imprimió en carteles, flyers y pancartas no fue el «*Stop Précarieté!*» (Alto a la *precariedad*) que utilizaron los trabajadores inestables de los McDonalds franceses en su campaña del invierno de 2000. En su lugar, el primer lema milanés fue «*Stop al precariato*» (Alto al *precariado*). Esta formulación algo confusa tenía conexión con los diversos significados que hoy tiene el término precariado en varias lenguas, pero también incorporaba la alusión retrospectiva al concepto histórico de proletariado. En italiano, *salariato* (como en francés *salariat* y en castellano *asalariado*) viene a

5 Nacidas casi al mismo tiempo que el turbulento siglo pasado (1905), las prácticas radicales flexibles, móviles, extremadamente creativas e internacionalistas del sindicalismo revolucionario y autogestionado de los *wobblies* estadounidenses representan un modelo mítico para algunos sectores de los nuevos movimientos que afrontan actualmente la precarización. Su historia, que incluye la singular riqueza de su producción de imaginario colectivo de lucha y conciencia de clase (historietas, carteles, canciones...), se encuentra recogida en Paul Buhle y Nicole Schulman (eds.), *Wobblies! A Graphic History of the Industrial Workers of the World*, Londres y Nueva York, Verso, 2005. [N. del E.]

significar el estatuto legalmente definido del trabajo asalariado, reconocido por un sistema de instituciones legales y sociales. Desde esta perspectiva, *precariato* es la otra cara de ese estatuto, la de quien trabaja *sin* regulación ni derechos. En italiano ordinario, la palabra *precariato* designa en particular el área del mercado laboral en la que no hay reglas fijas para el empleo, el salario y la jornada de trabajo. Parecería que lo que el lema reclama es luchar contra todo eso, para interrumpir su expansión.[6]

Algunas cosas cambiaron en 2002. No sólo creció hasta niveles asombrosos la afluencia de participantes en la manifestación —si tenemos en cuenta que se trata del año posterior al 11-S y Génova, que normalmente se considera una ruptura traumática en el movimiento antiglobalización—, sino que también el eslogan central fue, virtualmente, puesto del revés: ya no se hablaba de parar al precariado, sino más bien al contrario: «*MayDay. Il primo maggio del precariato sociale*» (El Primero de Mayo del precariado social). Aquí, tuvo lugar una doble inversión; en lo que se refiere al aspecto social, la lucha y la reflexión se ampliaron desde el enfoque sobre el trabajo hasta la precarización de la sociabilidad y la vida, y, sobre todo, el precariado dejó de ser algo malo que necesitaba ser evitado, pasando a ser una definición de sí mismo. El *precariato sociale* se convirtió en la designación común compartida por una muchedumbre con múltiples caras y estratos que no se describe a sí misma como víctima, sino como un movimiento social. Esta transición semántica se vio completada un año más tarde, cuando el eslogan que se difundió fue: «*Il precariato si ribella*» (El precariado se rebela).

---

6 Toda esta primera fase de la MayDay que el autor acaba de analizar (2001) está recogida en el libro que coronaba el trayecto inicial de Chainworkers y que constituye un jalón originario en el enfoque que de la precarización tienen los nuevos movimientos: ChainCrew, *Chainworkers. Lavorare nelle cattedrali del consumo*, Roma, DeriveApprodi, 2001; una traducción castellana del misma apareció en el núm. 3 de la revista *Brumaria* (dentro de un amplio dossier sobre el «precariado metropolitano», 2003). A todos estos materiales (incluidas las campañas gráficas consecutivas del MayDay) se puede acceder actualmente en su página web renovada: http://www.chainworkers.org. Se aconseja especialmente visitarla para seguir el hilo del análisis que Gerald Raunig acaba de iniciar [N. del E.]

A la altura de 2003 la diseminación del movimiento era ya evidente comenzando por la manera en que se hizo efectiva la potencia transnacional del MayDay: la manifestación se anunció como «*La parade del precariato europeo*» (El desfile del precariado europeo), no sólo porque se reconocía que la precarización era un problema transnacional, sino también porque muchos colectivos y grupos de otros países europeos (entre los cuales se contaba por ejemplo Yomango) participaron en la organización del desfile en Milán. Pero la ampliación del acontecimiento no tuvo que ver sólo con el número de asistentes y la efectuación de su carácter transnacional: también atañía a las formas de acción. Se unieron al desfile, entre otros, los activistas-ciclistas de la Critical Mass, siempre rápidos y eficaces cuando se trata de ocupar y reapropiarse de las calles. Como *apripista della MayDay Parade*, el enjambre de la masa crítica ciclista iba abriendo camino en el escenario de la ciudad.[7]

Como consecuencia de la transnacionalización del acontecimiento, en 2004 tuvo lugar su transformación en una EuroMayDay Parade que se celebró simultáneamente en Milán y Barcelona. En la tarde de ese Primero de Mayo, unos diez mil manifestantes marcharon desde la céntrica Plaça Universitat de esta última ciudad hasta cerca del puerto: sin papeles y migrantes, activistas autónomos, militantes de partidos políticos y sindicatos de izquierda radical, artivistas, trabajadoras y trabajadores precarios y cognitivos de

7 La Masa Crítica es un movimiento internacional contra el predominio cultural y material del coche en el ámbito urbano, que hunde sus raíces en la década de 1990. Desde entonces hasta ahora, infinitas masas críticas han ocupado las ciudades de todo el mundo de manera episódica o periódica, con enjambres de ciclistas que aplican el principio de «reclamar las calles» para efectuar derivas metropolitanas transversales que interrumpen y reorganizan los flujos de tránsito. En situaciones como el MayDay que aquí describe el autor, la Crítical Mass tiene una poderosa función a la vez simbólica y práctica: la policía intentó «dirigir» la manifestación colocándose en su cabecera; el agenciamiento de seres humanos y bicicletas se les adelantó, imponiendo *de facto* el recorrido por la ciudad al interrumpir el tráfico de manera no-violenta pero contundente, al tiempo que el bloque de policía quedaba desactivado al verse atrapado ridículamente entre varias masas: los ciclistas, por delante, y por detrás la banda de samba *pink* de Turín y el camión principal del desfile. [N. del E.]

todo tipo, trabajando al unísono en llamarse a sí mismos precarios/as. Como si se tratara de una versión acelerada de las prácticas de Reclaim the Streets, una corriente de gente que bailaba, cantaba y pintaba fluyó atravesando el interior de la ciudad de Barcelona. Las calles por las que los manifestantes pasaron fueron transformadas en zonas pintadas. Protegidos por la manifestación, anegaron la ciudad con un océano de signos: eslóganes políticos, carteles, pegatinas, referencias a sitios web, nuevos pasos de cebra, pintadas contextualizadas que dejaban comentarios aquí y allá, realizadas a veces mediante acciones performativas. La difusión de la creatividad y de lo artístico en la sociedad del capitalismo cognitivo, contraatacaba. Los logos y las representaciones del capitalismo corporativo que uniformizan actualmente los centros urbanos de nuestras ciudades se deben a la creatividad de una multitud de trabajadoras y trabajadores cognitivos: pero, ahora, la creatividad que normalmente se ejerce en ese tipo de trabajos, se expresaba como un oponente, imponiéndose a esos mismos logos y representaciones en las zonas urbanas del consumo: sobre los escaparates, las farolas, las vallas publicitarias y los anuncios luminosos, así como en las fachadas de los edificios y en los muros de las calles. Una mezcla de *adbusting* (subversión crítica de la publicidad), *cultural jamming* (guerrilla cultural) y propaganda política contemporánea acabó reinando como una especie de generalización del arte callejero de los grafiteros y *taggers*: una máquina abstracta que concatenaba invención y performatividad, máquina de guerra y máquina teatral, agenciamiento de signos y cuerpos. Y por encima de todo, había un eslogan que expresaba el continuo entre inseguridad y miedo en las condiciones de vida precarias y la amenaza del terrorífico monstruo del precariado en toda su contradicción: *La inseguridad vencerá...*

Barcelona 2004 dio un ímpetu crucial a la transnacionalización del EuroMayDay. Los activistas italianos y españoles produjeron el sitio web http://www.euromayday.org, aún hoy activo, y se publicó un periódico MayDay en dos versiones, una italiana y otra castellana-catalana. Después de ese año, tuvieron lugar encuentros internacionales del MayDay en varias ciudades europeas, que por lo general se celebraron en los alrededores de las conferencias políticas de

la izquierda radical o autónoma y de los foros sociales. La *Middlesex Declaration of the European Precariat* (Declaración de Middlesex del precariado europeo) de invierno de 2004 anunció la expansión explosiva del EuroMayDay, y tras el encuentro de Berlín de enero de 2005, que se anunció como International Meeting of the Precariat (Encuentro internacional del precariado), la manifestación llegó a cada vez más ciudades de Europa. En 2006 y 2007, hubo MayDay Parades en más de veinte lugares, con orientaciones políticas diferentes y participación irregular.

La práctica maquínica de inventar y concatenar cuerpos y signos, la teatralidad y la fuga de la representación, han generado formas de reapropiación de la ciudad y de su espacio discursivo de diversa cualidad y cantidad dependiendo de los diferentes contextos locales: mientras que cientos de miles de personas han venido tomando las calles de Milán en años recientes, en la ciudad eslovena de Maribor sólo un pequeño grupo de activistas creativos se atrevieron a enfrentarse a la severa represión legal. En Berlín, donde la EuroMayDay Parade se celebra desde 2006, se ha intentado llevar a cabo una mezcla de modos más convencionales de manifestación (actuaciones de grupos de izquierda radical en la cabecera del desfile, discursos aleccionadores desde el camión que abre la manifestación) y nuevas formas de acción; mientras que el desfile de Hamburgo, desde 2005, se ha desprendido de escenarios y tribunas de oradores. La experiencia específica de Viena, donde se organizó la manifestación por primera vez en 2005, ha venido consistiendo en un largo recorrido, valsando a través de la ciudad durante horas. Tampoco en este caso ha habido tribunas, sino el intento, en su lugar, de frustrar la familiar jerarquía que se establece entre el podio y el público, los oradores y quienes les escuchan, así como la lógica de utilizar nombres prominentes para impartir discursos. El desfile ha fluido desde un punto caliente de la precariedad hasta el siguiente, deteniéndose en cada uno de esos lugares específicos. Se han emitido entonces por altavoces *jingles* que describían el carácter de la precarización en cada contexto respectivo (desde el trabajo sexual hasta las prácticas de deportación, pasando por las políticas del mercado de trabajo). Por supuesto, la tecnología no siempre funcionó a la perfección,

no todo el mundo podía siempre escuchar lo emitido, la conexión que se buscaba entre la intervención y los sitios era a veces difícil de visualizar; pero, a pesar de todo, no ha dejado de ser, como en otros lugares, un intento de articular una práctica en la que confluyan la expresividad no-representacionista con estrategias concretas para confrontar la precarización *in situ*.

No sólo en Viena, los activistas y las activistas han insistido durante largo tiempo en la necesidad de comprender el movimiento MayDay como un proceso, como una lucha *en curso*. Desde esta perspectiva, la máquina EuroMayDay tiene dos temporalidades: además del acontecimiento, es decir, la manifestación y las acciones alrededor suyo, también están los ciclos de larga duración de la práctica instituyente, a lo largo de los cuales se hace patente la máquina de un movimiento dirigido a problematizar la precarización. Empero, esa idea de diseminar continuamente los discursos y las acciones a lo largo de todo el año no siempre se puede adaptar con facilidad a la disponibilidad real de tiempo y deseo. De la misma forma que el hábito de reunirse en diferentes ciudades europeas para realizar el intercambio transnacional no se ha repetido desde 2005, las microacciones y los acontecimientos discursivos, así como la comunicación regular a través de la lista de correo internacional, suelen tener lugar en los primeros meses de cada año, intensificándose según se aproxima el Primero de Mayo. Con todo, estos procesos locales que organizan las manifestaciones siguen albergando una gran potencial como poder constituyente y práctica instituyente. Las acciones informativas y las discusiones que se celebran previamente al Primero de Mayo, las prácticas de investigación militante y de autoencuesta, la muy variada producción escrita y discursiva: todo ello multiplica y condensa el saber sobre la precarización de año en año, y, al menos en algunas partes de Europa, ha hecho surgir una densa red dedicada a plantear como problema la precarización del trabajo y la vida.

6. *Máquinas abstractas*

> [U]na máquina abstracta de mutación, que actúa por descodificación y desterritorialización. Ella es la que traza las líneas de fuga: dirige los flujos de cuantos, asegura la creación-conexión de los flujos, emite nuevos cuantos. Ella misma está en estado de fuga, y dispone máquinas de guerra en sus líneas.
>
> Gilles Deleuze y Félix Guattari,
> *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.

Vitruvio, arquitecto romano, constructor y teórico de máquinas de guerra en la era de Cesar y Augusto, escribió en el siglo I a. C. sobre la máquina: *machina est continens e materia coniunctio maximas ad onerum motus habens virtutes*, la máquina es una conjunción de componentes materiales que tiene la máxima virtud de mover cosas pesadas. Encontramos ya aquí dos componentes fundamentales de la máquina: composición y movimiento, que continuarán prevaleciendo en los léxicos y libros especializados que en el siglo XVIII se dedican a definir el término máquina. Christian Wolff, maestro de filosofía mecánica, define los componentes conceptuales de la máquina en su *Metafísica alemana* (1719) de la siguiente manera: «Una máquina es una obra compuesta, cuyos movimientos están basados en la forma de su composición». *Compositio* y *motus* son los dos componentes decisivos e interrelacionados de la máquina, según Wolff, y esto tanto al nivel micro del cuerpo, como al nivel macro del mundo como máquina,

el cual a su vez está compuesto por máquinas. Pasemos por alto, por el momento, un aspecto problemático de esta formulación, como es la totalización del mundo que expresa, para concentrarnos en analizar qué es lo característico de estos dos componentes y de la relación entre ellos.

Plantear la cuestión del modo de composición, y de la correlación que existe entre éste y el movimiento, es para mí lo mismo que analizar las formas concretas de composición y recomposición *social* que dan lugar a los movimientos *sociales*. En contraste con las definiciones de la «situación de clase» que son meramente empíricas, lo que busco es describir la composición social explícitamente como un movimiento y no como un estado. De esta manera pretendo, en última instancia, reflexionar sobre cuál es la forma concreta de composición social que se fuga, mediante la elusión y el engaño, de los conceptos que son propios no solamente del aparato de Estado, sino también del ideal de comunidad. Ello requiere adoptar desde el principio las ideas que están contenidas en las definiciones de composición que acabo de mencionar: es decir, se trata de conceptualizar la máquina, de acuerdo con su definición moderna convencional —como es el caso de Wolff— en tanto *compositio*, como (ingeniosa y artificial) composición de partes que no necesariamente tienen características comunes; pero se trata de hacerlo también —según la definición de Vitrubio en la Antigüedad— como *continens e materia coniunctio*, en otras palabras, como *continuum y concatenación*, como agenciamiento cuyas partes no se imaginan aisladas las unas de las otras, pero tampoco desprovistas de su respectiva singularidad en el interior de la unidad que componen. Lo que ambas nociones nos sugieren —tanto la moderna como la de la Antigüedad—, en el contexto de discusión que estamos trazando, es que conceptualicemos la máquina como un recipiente que no está estriado hacia dentro, sino que está abierto al exterior y que está diseñado para comunicar. De este modo, la comunicación de las máquinas y de sus componentes, de las singularidades y de las mónadas no parece estar garantizada por el Dios de Leibniz ni por ningún otro tipo de universal, sino más bien por su propia condición como concatenación de singularidades, por su carácter de com-posición sin compositor, profundamente polifónica, incluso inarmónica.

Una composición social de este tipo se sitúa frente al aparato de Estado entendido como un contenedor que estría, y también frente a la concepción de la comunidad como un cuerpo natural, como una unidad que se cierra sobre sí misma, que se clausura frente al exterior adoptando una identidad, bajo la forma de una totalidad. Éstos son los dos principales patrones de clasificación de los que la máquina como movimiento social se separa: el Estado y la comunidad.

Lo que se busca es por lo tanto una forma informe de concatenación política de singularidades, que no se estructura bajo la forma del aparato de Estado —con sus componentes que estratifican y dividen el espacio—, pero que tampoco se clausura en la amalgama omniinclusiva y omniabarcante de la comunidad. La máquina se posiciona contra la «artificialidad» de la forma-Estado y su estriamiento interno, por lo tanto contra la metáfora absolutista de la «máquina estatal» y *también* contra la «naturalidad» de la forma-comunidad. Este dualismo «artificial/natural», de hecho, es sólo aparente, de manera que sólo se puede utilizar entrecomillado; representa dos modos diferentes de dar forma y clasificar: el modo de la estriación «artificial» y el modo de la clausura y la totalización «natural» de un interior que se postula como absoluto.

Esta segunda figura que se construye mediante la incorporación y la naturalización no corresponde sólo a los casos históricos de las comunidades cristianas primitivas [*Urgemeinschaft*] o de las comunidades populares fascistas [*Volksgemeinschaft*]; tampoco bastaría con que criticásemos, junto a los anteriores, el actual comunitarismo de derecha que adopta igualmente esa figura. Tan temible como todo lo anterior resulta la posibilidad de que tras algunos discursos más intelectualizados sobre la comunidad afrontada (Jean-Luc Nancy), inconfesable (Maurice Blanchot), inoperante (de nuevo Nancy) o que viene (Giorgio Agamben), yazca un proceso de identificación, un deseo de identidad colectiva sin fisuras, sin rupturas y sin afuera. En estas lecturas de la comunidad, es posible distinguir nuevas formas de servidumbre maquínica que van más lejos que los viejos problemas que plantea el ideal comunitarista y que se suman a las formas de sujeción social que el aparato de Estado ejerce sobre los sujetos. Lo que encontramos aquí es que,

por mor de la unidad comunal, el control y el autocontrol se imbrican como modos de subjetivación, conformando un nuevo dispositivo.

Para contrarrestar este entrelazamiento de gobierno y autogobierno, de sujeción social y servidumbre maquínica, y con el fin de profundizar en el carácter antiestatal y anticomunitarista de la concatenación maquínica, quisiera dar un pequeño rodeo por Jacques Tati. La crítica cinematográfica suele malinterpretar las obras tempranas de Tati como una protesta contra la civilización y las exigencias de la modernidad. En especial su primer largometraje, *Jour de fête* (1949), ha sido (erróneamente) entendido de esa manera, debido al marco idílico en el que se desarrolla la trama (y a sus ridículas acciones sincronizadas). No obstante, si observamos detenidamente las secuencias del cortometraje previo *L'école des facteurs* (1947), que luego fueron reproducidas casi todas en *Jour de fête*, es evidente que estos primeros trabajos de Tati no se deben leer de ninguna manera como cantos al retorno a la vida aldeana. *L'école des facteurs*, una serie de sketches de apenas quince minutos, es más que un estudio preliminar del largometraje *Jour de fête*. Este breve film muestra claramente lo que pretende Tati. En su condición de pura parodia del disciplinamiento militar que sufren los carteros, y de la estriación y racionalización no sólo de su jornada laboral, sino también de cada detalle de sus movimientos en el marco de trabajo fordista, en *la* «escuela de carteros» destellan toda una serie de mini-atracciones que desbaratan dicho régimen. Los trucos basados en la extrema destreza física, típicos de Tati, que tiene una querencia especial por ejecutarlos sobre bicicletas, se muestran uno tras otro en rápida sucesión. Si bien al ser trasladados a *Jour de fête* quedan ligeramente eclipsados por la abundancia de detalles sobre la vida aldeana que se nos ofrecen en una trama argumental aparentemente contemplativa.

Este primer largometraje que Tati escribió y dirigió en solitario comienza y finaliza con una imagen idílica burguesa, pero desarrolla una fuerza burlesca que, vista hoy, nos parece menos antimoderna o antifordista que proto-postfordista. Durante una feria, se proyecta en el pueblo un film de noticias sobre los más recientes métodos de modernización del sistema postal en Estados Unidos. Máquinas clasificadoras,

correo aéreo y helicópteros postales aseguran la óptima efectuación del lema taylorista «el tiempo es dinero». Se mezclan con las anteriores otras imágenes de proezas en el manejo de la motocicleta, en las que los carteros americanos demuestran ser pioneros de la modernidad. El cartero rural François, interpretado por el mismo Tati, ve estas imágenes y resulta cautivado por el nuevo espíritu de los tiempos. Desde ese momento, su lema será: «*rapidité!*», y se obsesiona con modernizar su sencillo trabajo. *Jour de fête* se nos muestra así como un film bastante profético en las escenas en las que François, inspirado por la máquina abstracta del noticiario, rompe la paz de su comunidad rural haciendo que implosione la división del trabajo impuesta por el aparato de Estado postal. Tati hace que su protagonista (el propio Tati, en definitiva), la misma tarde en que ha visto el noticiario, se intoxique en la fiesta por la ingesta de alcohol y el efecto incipiente de las imágenes que mostraban las posibilidades de un sistema postal moderno; se funde así en una maquina mediante la ejecución de increíbles trucos con su bicicleta. Al día siguiente, muta en *Monsieur Postman*, de manera que el lema «*rapidité!*» se convierte en una anticipación de los modos de producción postfordistas. François conduce cada vez más rápido y con virtuosismo creciente, emulando con su bicicleta a los especialistas americanos en moto; atraviesa con ella el fuego, genera confusión en el ordenado tráfico y en varias ocasiones asume el liderazgo de una carrera ciclista. Hasta que la bicicleta rueda por sí sola, escapando de la forzada comunidad fordista, para esperar a que su propietario la siga, apoyada contra la pared de un bar como quien no quiere la cosa. Esta imagen evoca *El tercer policía*, en donde las bicicletas también gustan de escapar si no se las ata o encadena... Finalmente, Monsieur Postman empaqueta todos los utensilios de la oficina de correos que necesita para convertirse él mismo en correos. Escapa no sólo del contexto de la comunidad aldeana y del rígido orden postal; su frenética fuga de la comunidad y del aparato de Estado es, al mismo tiempo, una invención: la invención de una nueva oficina en movimiento. Llevando al extremo la aceleración constante del movimiento y del trabajo, el acróbata de la bicicleta se sujeta él mismo a un camión, desplegando cartas y sellos sobre un tablón en la trasera del vehículo, abriendo así su propia oficina postal móvil en bicicleta. Como autoempresario,

se convierte a sí mismo en correos, de manera semejante a como la máquina de producción monomaníaca de Tati batalla ella misma contra la extrema funcionalización del film de género. Hacia el final, François, intoxicado por la velocidad, aterriza en el río con su bicicleta, siendo salvado por la vieja encorvada que deambula a lo largo de toda la película con su cabra, como una alegoría de la vida rural. Pone a salvo a François metiéndolo a trabajar en la granja, pero esta conclusión idílica es engañosa: en el plano final, un chico con el uniforme de cartero corre tras el vagón de feria ambulante: el virus de la *rapidité* se extiende por todo el mundo. Treinta años después, toda Europa está infectada.

Monsieur Postman vive una forma posible de resistencia. Ninguna forma de regreso a la comunidad sirve para paliar la atomización que producen las nuevas formas de individualización, y la dicotomía de lo individual *versus* la comunidad es, al mismo tiempo totalmente irrelevante en este dispositivo. Lo que Jacques Tati propone es una estrategia ofensiva de singularización acelerada. Pero ¿cuáles son las máquinas con las que estas singularidades aceleradas se pueden concatenar, en lugar de quedar o bien atrapadas en los contenedores identitarios de la comunidad, o bien estriadas por los aparatos de Estado? ¿Cuál es la naturaleza del nuevo vínculo sin ataduras que se efectúa, no bajo la forma de una homogeneidad coherente, sino más bien como una concatenación múltiple, *vinculada por la ausencia de ataduras*?

Karl Marx se aproxima a esta cuestión en un texto temprano, *Miseria de la Filosofía*, describiendo la composición social como un proceso de constitución militante: «Primero las condiciones económicas transformaron a la masa de la población del país en trabajadores. La dominación del capital ha creado en esta masa una situación común, intereses comunes. Así pues, esta masa es ya una clase con respecto al capital, pero aún no es nada para sí misma. Los intereses que defiende se convierten en intereses de clase. Pero la lucha de clase contra clase es una lucha política».[1] No es por azar que Marx escribiera con tanta claridad esta descripción de cómo la clase emerge en la lucha —descripción que más tarde

1 Karl Marx, *Miseria de la filosofía*, *op. cit.*, p. 120.

habría de ser instrumentalizada como argumento que legitimaría al partido en tanto que aparato de Estado que todo lo controla— en su respuesta a la *Filosofía de la pobreza* de Proudhon, ya que la cuestión de la composición y la organización fue motivo de controversia entre los campos comunista y anarquista a lo largo de más de un siglo. La literatura marxista-leninista, por su parte, redujo rápidamente la lucha y el proceso de constitución de una «clase para sí» a la oposición entre «clase en sí» y «clase para sí». Un grupo social amplio, partes del cual viven en idénticas o similares condiciones sociales y económicas, es descrito en la cita anterior como «clase en sí». La objetivación empírica de este grupo, no obstante, percibe a los individuos desconectados entre sí e inconscientes de su vínculo común.

Hay en Marx dos figuras que ni siquiera corresponden al estatuto inconsciente de la «clase en sí»; y ambas tienen varias cosas en común con el actual precariado, tanto con el constructo «precariado desasociado», que he descrito páginas atrás, como con una posible potencia precaria, sobre la que volveré más adelante. El ejemplo clásico del estado de separación en su forma extrema, que ni siquiera puede considerarse una «clase en sí», y que es por lo tanto también un ejemplo de la imposibilidad de intervenir mediante la acción y la lucha comunes, es el de los campesinos parcelarios franceses. En 1852, Marx escribió en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*: «Los campesinos parcelarios forman una masa inmensa, cuyos individuos viven en idéntica situación, pero sin que entre ellos existan muchas relaciones. Su modo de producción los aísla entre sí, en vez de establecer relaciones mutuas [*Verkehr*] entre ellos. Este aislamiento es fomentado por los pobres medios de comunicación y por la miseria de los campesinos».[2]

El campesino parcelario es el paradigma del aislamiento. En esta situación de separación espacial, los campesinos logran el intercambio con la naturaleza, pero no «un trato con la sociedad». El concepto de *Verkehr* (trato, relación), que

2 Karl Marx, «El 18 Brumario de Luis Bonaparte», versión de Editorial Progreso, *Obras escogidas de Marx y Engels*, Tomo I, Madrid, Ayuso, 1975, p. 318.

Marx utiliza al igual que su adversario anarquista individualista de la época, Max Stirner, significa aquí algo más que una fundamentación empírica de la clase compartida por ambos. De la adición arbitraria de unidades semejantes (en la conocida imagen de Marx, muchas patatas metidas en un saco de patatas) no resulta una unión, una organización política. Al contrario, bajo el gobierno populista radical del «segundo Napoleón» Louis Bonaparte, los campesinos parcelarios están condenados al aislamiento y a la separación, a la imposibilidad de tratar entre sí, resultando incapaces de «hacer valer su interés de clase en su propio nombre» y de representarse a sí mismos; Marx enfatiza esto último. Su modo de existencia y de producción, que está basado en una radical división del espacio y en el aislamiento de los cuerpos, hace imposible toda práctica de intercambio, de trato. Desde el punto de vista de la jerga marxista-leninista, es precisamente esta ausencia de trato y de comunicación que afecta al campesino parcelario, su extremo aislamiento, lo que impide que se den las condiciones para que se convierta en «clase para sí». Los campesinos parcelarios no son ni siquiera una «clase en sí», ni pueden por lo tanto tomar conciencia de su situación común para desarrollar estrategias generales que vayan más allá de las disputas locales. Carecen de la potencialidad de la «clase en sí», de la potencialidad de la masa cuyas condiciones económicas la identifican como clase, aunque no hayan caído aún en la cuenta de qué es lo que tienen en común, aunque no hayan fundado aún una organización, ya que se lo impiden sus condiciones de vida.

Hay en Marx todavía otra figura que representa el afuera inorganizable: el lumpenproletariado. Se podría decir que en todos los casos en los que el concepto marxiano de proletariado se ha visto fijado mediante una lógica identitaria, también se ha visto fijado el de lumpenproletariado mediante una descripción tanto positivista como moralizante, como un afuera perfectamente separado de todo lo que puede ser organizado. Los aspectos problemáticos de este tipo de fijaciones se pueden observar, por un lado, en las nociones basadas en una lógica identitaria que son propias del marxismo científico, las cuales identifican y clasifican como proletariado a un grupo perfectamente distinguible, y por otro, en la figura canonizada de la dictadura del proletariado. Desde

ese punto de vista, el lumpenproletariado se convierte en la combinación de los últimos restos de la era preindustrial con las nuevas presencias de carácter transitorio en la ciudad industrial: «Junto a *roués* [libertinos], arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos licenciados de tropa, licenciados de presidio, esclavos huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, *lazzaroni* [granujas], carteristas y rateros, jugadores *maquereaux* [macarras], dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzuelos, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos; en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohéme* [...]».[3] Mientras que, para Marx, los campesinos parcelarios se veían obligados a permanecer en su situación de no-clase debido a su situación empírica, sobre el lumpenproletariado se moraliza: «Ese producto pasivo de la putrefacción de las capas más bajas de la sociedad».[4] Y la constante, la conexión y la supuesta representación de ambos sectores de la población —de los que se piensa que son el afuera absoluto, porque no pueden o no van a organizarse por sí mismos— resulta ser, paradójicamente, el jefe de Estado: Louis Bonaparte, quien se erige en cabeza del lumpenproletariado y de los campesinos parcelarios.

Produce cierta sorpresa que, en *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*, Marx sume a las anteriores categorías de los sujetos contrarrevolucionarios, refractarios al trabajo (el análogo histórico del «precariado desasociado»), la aristocracia financiera (quizás el análogo de la «bohemia digital»), a la que considera también parte del lumpenproletariado: «La aristocracia financiera, lo mismo en sus métodos de adquisición, que en sus placeres, no es más que el *renacimiento del lumpemproletariado [sic] en las cumbres de la sociedad burguesa*».[5] En otras palabras, con esta heterogeneización del lumpenproletariado, lo que tenemos es una imagen del afuera

3 *Ibidem*, pp. 279-280.

4 Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*, trad. de Francisco Fernández Buey, Barcelona, El Viejo Topo, 1997, p. 38.

5 Karl Marx, «Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850», en *Obras escogidas de Marx y Engels*, *op. cit*., pp. 128-129; énfasis en el original.

que se filtra en la sociedad, y que no es equiparable a las «clases bajas». Podemos observar esta queja de Marx por la improductividad de este lumpenproletariado difuso como una forma temprana de la construcción del precariado desasociado, en tanto y en cuanto ambas representaciones imputan una intencionada autoexclusión y marginalización de sí. Y aunque esa descripción marxiana que combina los campesinos parcelarios —excluidos de la relación social— con el lumpenproletariado —que no está dispuesto a organizarse— no arroja mucha luz sobre la cuestión de la recomposición social, es posible identificar en ella, a pesar de todo, las condiciones previas que podrían dar lugar al precariado como una figura que, por su carácter de sucesor expansivo de ese lumpenproletariado difuso, podría tomar parte en formas de concatenación ofensiva que se dan, en potencia, en la nueva parcela que engloba el trabajo y la vida.

En el esquema marxista-leninista clásico, el gigante del proletariado dormido, a diferencia del lumpenproletariado aventurero y de los esclavos aislados en las pequeñas parcelas, sólo necesita despertarse, o ser despertado por la conciencia de clase y el partido. En otras palabras, es el correlato de la situación de «clase en sí» y sólo necesita volver en sí para convertirse en «clase para sí», mediante la forma de una organización correcta. El concepto de *proletario* —que, en su condición de miembro de las clases más bajas, sólo servía al Estado romano de la Antigüedad para proporcionar una prole, y que es también, desde la perspectiva marxista, el trabajador asalariado que no posee la propiedad de los medios de producción— implica homogeneidad en muchos sentidos. Si incluso la mera figura del trabajador asalariado representa un concepto normalizador dominante, más aún lo supone la «clase para sí» proletaria que surge a través de ciertas formas concretas de organización: los sindicatos y los partidos políticos de masas; que, más aún, sólo como clase *unificada* puede llevar a cabo la lucha contra la clase dominante.

Aunque la alusión al término *proletariado* que contiene el actual *precariado* parece sugerir que este último constituye el movimiento y la organización de los dispersos sujetos precarios, tal dispersión hace que éstos sean análogos, por una parte, a los campesinos parcelarios; mientras que, por otra, su situación social general los hace más bien

análogos al lumpenproletariado. A diferencia de la imagen del gigante dormido del proletariado, que debe ser despertado por la conciencia de clase y el partido político, el precariado es un monstruo que no conoce el sueño. Es imposible que pueda darse en relación a él un movimiento teleológico que conduzca del sueño a la conciencia de clase; tampoco puede aplicarse al precariado el diagnóstico empírico de la clase en sí, ni invocarse en su caso la clase para sí. Lo que encontramos a propósito del precariado es un devenir, un cuestionamiento y una lucha constantes. El precariado no puede constituir la respuesta a un problema empírico determinado ni a un futuro modelo de salvación. Ni tan siquiera es meramente el otro polo de la precariedad, es decir, análogamente a como la «clase para sí» se relaciona con la «clase en sí». La figura de los precarios y las precarias indica dispersión, fragilidad, multitud: no representa una formación unificada, homogénea u ontológica, sino que más bien se distribuye y dispersa en muchos «puntos calientes»; y esto es así no sólo por su debilidad o incapacidad, sino también por su discontinuidad geográfica, por su distribución en el espacio y por la dispersión de su producción. Sea cual sea la forma de concatenación que el precariado asuma, la forma de (auto) organización que desarrolle, el término indica de por sí que en sus modos de cooperación nunca se da una vuelta atrás a la uniformidad y a la estructuralización. Si el precariado *es* algo, ese algo es propiamente *ser precario*.

Para poder captar la cualidad maquínica de esta potencialidad y de la precariedad de los precarios y las precarias, echemos un último vistazo al amplísimo campo de las lenguas indoeuropeas. En él, el griego *mechané* y el latín *machina* muestran su conexión etimológica con la hipotética raíz indoeuropea _*mag_^{h}, que a su vez se relaciona probablemente con *maghá* en el indio antiguo y el *magu* del iraní; todo ello se refiere al campo semántico de poder, fuerza, capacidad. Además del eco que encuentra en varias lenguas eslavas, _*mag_^{h} es también la raíz del antiguo alto alemán *Macht*, del anglosajón *maegen* y del gótico *maht*s. Si queremos hacer uso de esta línea etimológica para responder a mi pregunta sobre el modo maquínico de composición social y de concatenación, entonces, en lugar de entender este poder como sinónimo de dominación, hemos de tomarlo desde el inicio, siguiendo a

Foucault, más bien como relación de fuerzas. En este sentido, la máquina no es el medio de un sujeto poderoso que cumple así su intercambio metabólico con la naturaleza, sino una relación diferencial, un agenciamiento que proporciona impulsos para que se efectúen modos de subjetivación específicos. Y sobre todo, siguiendo a Spinoza, el poder se debe entender aquí como una potencia, una capacidad y un posible que son previos a toda estratificación, apropiación e instrumentalización.

Esta potencia, esta capacidad, es el poder de las máquinas abstractas. La constelación terminológica que conforman el poder-posible-maquínico y la abstracción señala en primer lugar la relación inextricable que se da entre la potencia y la efectuación. En este orden de cosas, la abstracción no se refiere a la disociación, la separación o el distanciamiento frente a «lo real». La abstracción de las máquinas abstractas no se caracteriza por separar lo social y la máquina técnica, lo general y lo particular. Entiendo las máquinas abstractas no como algo que efectúa un distanciamiento o separación frente a lo real, sino como concatenaciones transversales que atraviesan múltiples planos de inmanencia, permitiendo y multiplicando en éstos las conexiones. Además, el modo en que las máquinas abstractas se correlacionan con la capacidad y lo posible no implica que en un primer momento estén separadas de la «realidad», para después «crecer junto con» lo real, concretándose. Las máquinas abstractas no son en ningún momento ni universales ni ideales, son máquinas virtuales-reales de posibilidad. No existen antes y más allá, sino que existen a este lado de la separación de agenciamientos de signos y agenciamientos de cuerpos, de formas de expresión y formas de contenido, de dispositivos discursivos y no discursivos, de lo que es decible y lo que es visible. Existen a este lado de la separación, pero aun así no exacerban la oposición de cuerpos y signos, sino que más bien permiten que unos y otros fluyan juntos.

La máquina abstracta «trascendental», es decir, la máquina abstracta que permanece aislada en su condición de esquema, que no logra entrar en contacto con concatenaciones concretas, es sólo un caso especial. Máquinas letales como la legislativa-ejecutiva de *En la colonia penitenciaria* de Kafka o la amorosa de *El supermacho* de Alfred Jarry, por

muy complejas que sean, no son sino máquinas «muertas», porque carecen de concatenación sociopolítica. La máquina que en la colonia penitenciaria tatúa la sentencia, como un juicio pronunciado por Dios, sobre el cuerpo del delincuente, establece una relación *inmediata* (no mediada) entre cuerpos y signos; pero tras la muerte del anterior comandante, a cuyas órdenes había estado, dejó de tener relación con las máquinas sociales. Su caso es semejante al de la máquina amorosa que se enamora del «Supermacho», y al cual acaba asesinando: la máquina, construida en realidad para ayudar al Supermacho a ejecutar mejores actuaciones amatorias, adquiere un alto voltaje letal y destruye cualquier concatenación concreta. El Supermacho y el oficial de la colonia penitenciaria mueren de la misma forma en sus respectivas máquinas: no como componentes de la máquina, no como uno de sus engranajes, sino como materia prima de la misma. Aun así, la unión del humano mecanizado con la máquina técnica humanizada persiste, a la manera de una abstracción «trascendental», incluso en ese estado de relación de intercambio unidimensional. Porque las máquinas que —como la enjuiciadora-ejecutora de la colonia penitenciaria y la amadora-asesina del Supermacho— no pueden extenderse ni expandirse mediante el montaje, encuentran su lógico final en el *des*montaje y la destrucción de sí mismas. Esto es siempre así para el caso especial de la máquina abstracta «muerta», «trascendental».

Pero entonces, ¿cómo hemos de imaginarnos una máquina abstracta «viva»?, ¿cuál habría de ser su cualidad e intensidad?, ¿cuáles sus componentes? El poder y la abstracción de la máquina abstracta son evidentes en sus tres componentes, llevando inscrita todos ellos una profunda ambivalencia: difusión, virtuosismo, monstruosidad: (1) la *difusión* de la máquina abstracta significa que está dispersa entre los más diversos lugares, modos de producción y estratos sociales; (2) el *virtuosismo* de la máquina abstracta se refiere a su carácter de conocimiento abstracto, de trabajo cognitivo y afectivo, y de *general intellect*; (3) la *monstruosidad* de la máquina abstracta indica que su disposición es la de una forma informe.

En su «novela moderna» *El Supermacho* (*Le Surmâle*, 1902), que acabo de citar, Alfred Jarry creó un paradójico antihéroe, que es en realidad un hombre perfectamente

convencional, casi extraordinariamente ordinario. Al Supermacho Marcueil no le va mucho el ejercicio físico, no está suficientemente en forma. «El hombre cuya fuerza es ilimitada» se marea en el tren y tiene miedo de los accidentes. Y a pesar de todo, al interaccionar y confrontarse con las máquinas, Marcueil desarrolla poderes maquínicos «sobrehumanos», convirtiéndose él mismo en una máquina abstracta. Aunque la novela está escrita como una loca utopía situada en el futuro (1920), la difusión, virtuosismo y monstruosidad del «Supermacho» es inmanente. En la «Carrera de las Diez Mil Millas», una disparatada carrera se decide entre un tren expreso y un equipo de cinco o seis ciclistas uncidos entre sí: «Tumbados horizontalmente en la quintupleta del modelo ordinario de carrera 1920, sin manillar, con ruedas de quince milímetros, desarrollo de cincuenta y siete metros con treinta y cuatro, con las caras situadas por debajo de los sillines en unas máscaras destinadas a abrigarnos del viento y del polvo; con nuestras diez piernas unidas, las derechas y las izquierdas, por alambres de aluminio».[6] No bastando con que los ciclistas muestren una completa fusión con su máquina, se les alimenta además con una comida especial, la *Perpetual-Motion-Food* (la comida del movimiento perpetuo), cuya promoción es precisamente el motivo de la Carrera de la Diez Mil Millas.

En los primeros momentos de esta prueba de fuerza entre la locomotora mecánica y la biomáquina dopada, ninguna de las dos adquiere ventaja. Durante un largo recorrido, el tren y la máquina humana supercorredora van a la par; no importa que uno de los ciclistas haya muerto exhausto o por efecto del dopaje: «Sobre la máquina se duerme bien; por lo tanto sobre la máquina se muere bien y no ofrece inconvenientes». Al principio, el resto del equipo tiene la tentación de desenroscar los tornillos que sujetan al cadáver («Pero estaba sujeto, encadenado, emplomado, sellado y apostillado en su silla»), aunque después el «peso muerto... no sólo se regularizó sino que se embaló, y el *sprint* de Jacobs muerto fue un *sprint* del que no pueden hacerse idea los vivos», de manera que la bicicleta toma de nuevo ventaja. No obstante, cada vez aparecen más indicios de que hay un

6 Alfred Jarry, *El Supermacho*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 1997, p. 61.

tercer competidor no oficial implicado en la carrera: una «sombra», un «viejo pedaleador» que surge poco a poco para acabar sobrepasando a ambos competidores: «Pero a una velocidad como la nuestra, nada vivo ni mecánico hubiera sido capaz de seguirnos». Exacto: la tesis del libro es que existe un «y», que conecta lo vivo *y* lo mecánico, que no se encuentra sin más en la fusión progresiva del hombre y la máquina técnica. El Supermacho se interpone en el camino de los dos equipos como un ciclista medio desesperado: dando tumbos, tropezando y moviendo los pedales en el aire, en una bicicleta desencadenada. Y no porque se haya roto, sino porque conduce en efecto «una máquina sin cadena». El tren expreso quema sus vagones, los ciclistas rajan sus neumáticos para evitar salir despedidos, y aun así no tienen nada que hacer contra el ciclista supermacho que corre zigzagueando. Más rápido que la luz, sobrepasa a las máquinas locomotora y de carreras.

1. Cuando Marx, en *El 18 Brumario*, menciona los pobres medios de comunicación junto con la miseria como los obstáculos concretos que impiden que se organicen los campesinos parcelarios —la clase más numerosa en Francia—, toca un punto importante cuya variación podría también representar un giro cualitativo en la cuestión de cómo poner en conexión a los «pequeños parcelarios» de hoy. Efectivamente, la dispersión y el aislamiento de los campesinos franceses se repite, de alguna manera, bajo las actuales condiciones postfordistas, y el rechazo a organizarse del lumpenproletariado, «desparramado por aquí y por allá», también se repite. La difusión, la abstracción —en el sentido de dispersión— y la precarización conducen fundamentalmente a la competición, la falta de solidaridad y el oportunismo. Y aunque las circunstancias políticas y económicas de los tiempos de la Revolución Industrial eran diferentes de las que tenemos hoy en el capitalismo avanzado postfordista, vuelve a surgir la cuestión de dónde se encuentra la potencia de concatenación de las nuevas singularidades y las luchas. Podemos imaginar que la comunicación entre los campesinos parcelarios del siglo XIX debía producirse principalmente de forma directa. La dispersión de los lugares y modos de producción se veía necesariamente acompañada por el aislamiento, en contraste con la concentración en la fábrica. El fenómeno actual de la nueva

dispersión que provoca la transformación de la fábrica —como paradigma fordista dominante— en el nuevo paradigma —postfordista— del trabajo cognitivo y afectivo, a pesar de ser en apariencia análogo a esa vieja dispersión, implica en realidad una situación totalmente diferente. Porque este nuevo paradigma está basado en realidad en la cooperación, el trato, el intercambio: todas esas acciones son verdaderamente una función del imperativo de la producción postfordista.

En la actual situación, la dispersión no tiene una connotación claramente negativa, en el sentido de que obstruya todo tipo de trato social. Las condiciones presentes apuntan más bien hacia una situación ambivalente, pues se manifiestan en la falta de comunicación directa *y* también en las nuevas formas de comunicación que en potencia existen en la dispersión. Por lo tanto, el potencial de generar concatenaciones de singularidades, en lugar de formas comunitarias de crear sociedad, es inherente a los modos de existencia en la abstracción, en la difusión. Mientras que los campesinos parcelarios franceses estaban no sólo dispersos, sino también sometidos al servilismo bajo las formas comunales de familia y municipio, hoy tenemos que inventar nuevas formas de concatenación que nos permitan utilizar a favor nuestro la difusión de las singularidades, con el fin de poder desertar de la servidumbre maquínica y de la sujeción social: concatenaciones de máquinas desencadenadas, conectadas entre sí por la ausencia de ataduras.

No hay duda de que los medios de comunicación son hoy bastante accesibles para cada vez más personas. Incluso las desigualdades extremas que se dan en el orden geopolítico, en lo que se refiere al acceso a la comunicación, se están viendo seriamente trastocadas. Al mismo tiempo, tenemos ahora claro que este cambio en las condiciones del pasado al presente no equivale necesariamente a que el uso emancipatorio sea inherente a los medios de comunicación. La servidumbre maquínica, los modos conductistas de subjetivación que van más allá de la sujeción social, son el lado oscuro gubernamental de la potencialidad que albergan los medios de comunicación avanzados. Nuestra dependencia de las máquinas se multiplica mediante nuestro continuo acoplamiento a las mismas. El refinado arte de la servidumbre maquínica entrelaza la vida permanentemente online con el imperativo de la vida en aprendizaje permanente, y con la

irresoluble combinación de negocios y afectos. Los flujos de deseo de esos acoplamientos ubicuos generan nuevas formas de dependencia, que hacen que la penetración material de la máquina técnica en el cuerpo humano parezca una escena de terror secundaria. Y aun así, las máquinas deseantes no son simples herramientas para la servidumbre maquínica; ni las pequeñas ventajas ni los usos resistentes de las nuevas máquinas abstractas y difusas en dispersión están, de ninguna manera, siempre sobrecodificados.

2. Más allá de las condiciones tecnológicas y técnico-comunicativas, el material fundamental que manejan las máquinas abstractas es la producción de saber y el trabajo cognitivo. Si la difusión de la cooperación, de la relación y del intercambio es el imperativo que estructura la producción postfordista, el virtuosismo del saber abstracto es su materia prima. Marx describe la máquina de la revolución industrial en el «Fragmento» como algo que tiene alma propia, automoción y virtuosismo. El virtuosismo de la máquina proviene de los trabajadores. Éstos manejaban antaño con virtuosismo sus instrumentos de trabajo y herramientas; pero, ahora, el trabajo que realizan con y en la máquina se convierte en pura abstracción, determinada y regulada en todos sus aspectos por el movimiento de la propia maquinaria. En esta relación descrita por Marx se observa una clara separación entre virtuosismo y abstracción: la máquina aparece como un virtuoso, la actividad del trabajador como abstracta. Lo que yo propondría ahora no es una simple reversión de esa nueva relación descrita por Marx, no un retorno a la vieja relación entre trabajadores y medios de trabajo; prefiero apuntar hacia esa separación de virtuosismo y abstracción. Porque dicha separación se difumina bajo las actuales condiciones del capitalismo cognitivo, en las que el virtuosismo encuentra su correlato cada vez más en la abstracción.[7]

---

7 Sobre la cuestión del virtuosismo después y más allá de Marx, véase Hannah Arendt, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 2003; Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. de Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003; e Isabell Lorey, «VirtuosInnen der Freiheit. Zur Implosion von politischer Virtuosität und produktiver Arbeit», en *Grundrisse*, núm. 23, http://www.grundrisse.net/grundrisse23/isabell_lorey.htm.

Para poder profundizar en esta afirmación, podemos volver de nuevo al concepto introducido por Marx de pasada en el «Fragmento», el concepto de *general intellect*, que fue también, tal y como se ha explicado, el punto de partida explícito que adoptaron los (post)obreristas italianos para desarrollar sus ideas sobre las luchas de la intelectualidad de masas y del trabajo inmaterial. En *Gramática de la multitud*, Paolo Virno toma directamente del «Fragmento» marxiano el concepto de *general intellect*. Mientras que en la era industrial el saber social se suponía que era completamente absorbido por las máquinas técnicas, esto es totalmente impensable en el contexto postfordista: «Habría que considerar el aspecto por el cual el intelecto general, más que encarnarse —o mejor, *aferrarse*— al sistema de máquinas, existe como atributo del trabajo vivo».[8] Virno enfatiza que toda una constelación de conceptos, de «pensamientos y discursos», se produce específicamente en el seno de los procesos de trabajo contemporáneos, y que esos conceptos funcionan, ellos mismos, como máquinas productivas, «sin que deban adoptar un cuerpo mecánico ni tampoco un alma electrónica». Virno despliega, a partir de los campos del saber abstracto y del lenguaje, un pensamiento maquínico de lo maquínico que va más allá del aferramiento.

En las tesis de Virno, las máquinas teoréticas marxista y postestructuralista, Marx y Guattari, se solapan finalmente. Por la propia lógica del desarrollo económico y de los modos de producción, es necesario que comprendamos la máquina no como una mera estructura que estría a los trabajadores, ejerciendo sobre ellos la sujeción social y encerrando dentro de sí el saber social. Virno va más allá de la noción que Marx tiene del saber absorbido en el capital fijo de la máquina, para plantear su tesis del carácter social del intelecto: en el postfordismo, la materia prima y el medio de producción del trabajo vivo es la capacidad de pensar, aprender, comunicar, imaginar e inventar, que se expresa por medio del lenguaje. El *general intellect* ya no se presenta sólo bajo la forma del saber contenido y encerrado en el sistema de las máquinas técnicas, sino más bien bajo la forma de una cooperación inconmensurable e ilimitada por parte de los trabajadores cognitivos y afectivos.

---

8 Paolo Virno, *op. cit.*, p. 66.

Cuando se adopta la concepción marxiana de *intelecto* poniendo el acento sobre su dimensión *general*, se señala que el intelecto no debe entenderse como una competencia exclusiva de un individuo, sino más bien como una cualidad transversal, maquínica-social, como saber abstracto en el sentido del concepto de abstracción al que antes he aludido. La «generalización» que resuena en conceptos como «abstracto» y «general» no debe entenderse —a pesar de que pueda parecer que es eso lo que se sugiere— en el sentido de una totalización o universalización, sino como la tendencia de una potencialidad que todo el mundo comparte, que se abre hacia todas las direcciones. El virtuosismo aparece en el trabajo social como una ejecución cuya partitura es el *general intellect*. El aspecto «transindividual» del *general intellect* no se refiere sólo a la totalidad del saber acumulado por la especie humana, sino al carácter común de una capacidad que es previa; pero sobre todo se refiere a la acción del trabajo vivo coordinado entre los trabajadores cognitivos, a su interacción comunicativa, a la abstracción y a la autorreflexión, a su cooperación. Empero, se puede plantear una objeción que contradice a Virno, en el sentido de que no se necesitan constantes antropológicas de ningún tipo para poder imaginar una intelectualidad singular-abstracta, ni siquiera necesitamos pensar en una cualidad «preindividual» del lenguaje y la razón. En realidad, lo que las máquinas abstractas frustran es, en concreto, la separación entre lo decible y lo visible, lo general y lo individual, la abstracción y el virtuosismo.

3. En ese idiosincrásico ir y venir entre los mundos, entre las diversas zonas de inmanencia estricta, como vemos en *El tercer policía*, existe una siniestra región subterránea, una máquina de eternidad, la cual, en la novela de Flann O'Brien, ha de ser mantenida en un cierto equilibrio por parte de los dos policías, de manera que sus «medidas» no se disparen hasta la «zona de peligro». En la entrada a esta eternidad existe un ascensor que desciende a una velocidad increíble. La propia eternidad demuestra ser una combinación de largos pasillos y salas gigantescas que parecen ser idénticas.

La máquina de eternidad recibe este nombre porque en su interior no transcurre el tiempo. Pero no es sólo el tiempo el que se mantiene quieto, sino también el espacio: la eternidad

no tiene ninguna dimensión en absoluto, «porque no existen diferencias en ninguna de las partes de su inmutable igualdad recíproca». De acuerdo con esto, hay también cosas en este espacio inconmensurable que no tienen dimensiones conocidas, que escapan a cualquier posible descripción. Ni siquiera su apariencia puede ser captada por la vista. Tienen la característica especial de no tener características, la forma especial de carecer de formas.

Las máquinas abstractas son este tipo de cosas, pues ellas tampoco tienen forma; son informes, amorfas, deformes. Así y todo, su informidad no se debe entender en el sentido de un defecto o de una carencia, sino más bien como la precondición ambivalente para que puedan hacer surgir el miedo, y también para que puedan inventar nuevas y terroríficas formas de concatenación. En un extremo de los actuales modos de existencia que se dan en el seno del capitalismo cognitivo, existe un tipo de informidad que funciona como el disparador del desbordamiento mutuo y de la interconexión entre el miedo y la ansiedad, un agenciamiento difuso que no se puede comprender reduciéndolo a categorías psicológicas o antropológicas, ni se puede tampoco conducir a una lucha desesperada por recuperar las condiciones fordistas del trabajo asalariado. La incertidumbre de las condiciones de trabajo, los modos irregulares de vida y la omnipresencia de la precarización hacen que la ansiedad se difunda en todas las situaciones sociales como un problema que ya no es solamente mental. En el otro extremo, existe la informidad como una potencialidad que permitiría el desarrollo de una monstruosidad terrorífica: nuevas clases peligrosas, masas no-conformantes, monstruos precarios micropolíticos. Aquí, las máquinas abstractas se deben entender como no-formas antiidentitarias, y como la potencialidad de conformar nuevas formas de expresión y contenido que se materializarían en concatenaciones concretas. El poder y la capacidad de las máquinas abstractas residen en este ataque monstruoso tanto a la forma estriada/estriadora de los aparatos de Estado, como al tipo de enclaustramiento que produce una amalgama en el interior de una comunidad.

Digámoslo de nuevo: el carácter difuso, virtuoso, monstruoso de las máquinas abstractas se debe contemplar como ambivalente. Al igual que todas las máquinas, las máquinas abstractas son componentes productivos del capitalismo cognitivo: puede que sean cooptadas en el mismo momento que se realizan o imaginan, al poco de ser inventadas. Empero, su ambivalencia también implica que en cada pensamiento y en cada experiencia de inmanencia existen algunas posibilidades, aunque sean mínimas, de que surja un tipo de diferencia maquínica aún no cooptada. Estas posibilidades son probablemente la fuente de ese encanto insuperable que a veces también tienen las bicicletas, no sólo en las ficciones cinematográficas y literarias, sino incluso en la realidad, tal y como sucedió el 19 de mayo de 2007, cuando la *ladyride* atravesó Viena ejecutando una apropiación queer de las movilizaciones masivas en bicicleta inventadas por la Critical Mass y, al mismo tiempo, efectuando una genealogía de la función que la bicicleta tuvo en el temprano *women's movement*. Bajo el lema «*Won't you bike my ladyride?*», un grupo de activistas *ladyfest* de todos los géneros rodaron de una estación a otra de su trayecto.[9] Estas estaciones se referían a la situación política de la ciudad y tocaban sus historias robadas, silenciadas y saqueadas, desde la historia de las víctimas trans-les-bi-gays del nacionalsocialismo, hasta la historia de las luchas en torno al trabajo sexual o migrante. Un enjambre de ladronas en bicicleta se reapropió de la calle y de

---

9 El primer festival musical *Ladyfest* tuvo lugar en agosto de 2000 en Olympia (WA, Estados Unidos), y desde entonces se ha celebrado en numerosas ocasiones en ciudades de todo el mundo, habiéndose convertido en una importante herramienta global de subversión feminista-queer en el ámbito de la cultura popular, que hunde sus raíces en fenómenos como el movimiento musical de las *riot grrrls*: «En el mundo de la música hay una tendencia a mostrar cada vez más a las mujeres como objetos, en los vídeos y en las letras de canciones misóginas [...] Ladyfest se significa por ser un lugar donde la gente puede discutir sus puntos de vista sobre estos y otros muchos asuntos, donde asistir a espectáculos hechos por mujeres, o donde sólo vas a pasar un buen rato en un espacio donde puedes sentirte segura y cómoda contigo misma» (visítese http://www.ladyfest.org, http://www.ladyfestspain.org). El lema «*Won't you bike my ladyride?*» invierte la invitación «*Won't you ride my bike?*» (¿Por qué no te montas en mi bici?), jugando también con su connotación sexual. [N. del E.]

la ciudad en un tour feminista y queer sobre ruedas. La ruta no sólo comprendía paradas en enclaves con vistas, sino también «apaciguamientos» colectivos del tráfico y bloqueos de calles espontáneos. «Pita si nos amas», era uno de sus eslóganes; y también: «*Wer ist der Verkehr? Wir sind der Verkehr!*».[10]

Es precisamente en esto en lo que consiste esa cualidad de la máquina que va más allá de cualquier interpretación humanista, mecanista o cibernética: en su insistente poder disonante, en su monstruosa potencia y goce, en su ambigua reinvención del *Verkehr* como una concatenación no-conformante de diferencias, singularidades y multitudes en una composición a-armónica que no tiene necesidad de ningún compositor.

---

10 Encontramos aquí una bifurcación de la palabra alemana *Verkehr*, que indica: (1) el tráfico de coches, bicicletas y personas en el espacio de la ciudad, (2) una apropiación queer del término *Geschlechtsverkehr* (relación, intercambio o comercio sexual), (3) la relación o el trato social, en el sentido en que lo utilizaban, como ya vimos, Marx y Stirner. El lema *Wer ist der Verkehr? Wir sind der Verkehr!* adquiere así un significado ambivalente a partir de su aparente sencillez: «¿Quién es el tráfico? ¡Nosotras y nosotros somos el tráfico!». [N. del A. y del E.]

7. *Postfacio*

Maurizio Lazzarato

El gran mérito de este libro de Gerald Raunig estriba en que pone de nuevo en circulación el concepto de máquina tal y como Deleuze y Guattari lo formularon, para confrontarlo con la tradición marxista que se expresa innovadoramente en el postobrerismo. Se trata de un libro que muestra los posibles entrecruzamientos y continuidades, dejando entrever también las discontinuidades, entre esas dos teorías que se desarrollan en épocas sensiblemente diferentes.

Me gustaría ahora, sencillamente, retomar algunos elementos de la teoría de las máquinas de Deleuze y Guattari, para mostrar cómo esa teoría puede contribuir a una definición del capitalismo contemporáneo. Sus convergencias y diferencias respecto a la teoría postobrerista se harán de por sí evidentes. Interpretando el punto de vista de Deleuze y Guattari, se podría afirmar que el capitalismo no es un «modo de producción»; ya no es un sistema, sino un conjunto de dispositivos de *servidumbre maquínica [asservissement machinique]* y a la vez un conjunto de dispositivos de *sujeción social [assujettissement sociale].* Los dispositivos son máquinas; no obstante, tal y como Gerald remarca siguiendo a Deleuze y Guattari, las máquinas ya no dependen de la *techne*. La máquina tecnológica es sólo un caso de maquinismo. Hay máquinas técnicas, estéticas, económicas, sociales, etc.

Uno puede vivir sometido a «servidumbre» o puede estar «sujeto» a una máquina (técnica, social, comunicativa, etc.). Estamos bajo la servidumbre a una máquina en tanto constituimos una pieza, uno de los elementos que le permiten funcionar.

Estamos sujetos a la máquina en tanto somos sus usuarios, en la media en que somos los sujetos de acción de los que ella se sirve. La *sujeción social* actúa sobre la dimensión molar del individuo (su dimensión social, sus roles, sus funciones, sus representaciones), mientras que la *servidumbre maquínica* actúa sobre la dimensión molecular, preindividual, infrasocial (los afectos, las sensaciones, los deseos, las relaciones aún no individualizadas, no asignables a un sujeto). Intentaré ejemplificar las características de los dispositivos de servidumbre y de sujeción mediante su funcionamiento a través de la «máquina» televisión.

La constitución del sujeto en la comunicación y en el lenguaje

> ¿Quién osaría pretender aún hoy que su cólera sea verdaderamente suya, cuando tantos se atreven a decirle cómo se siente, sabiéndolo mejor que él mismo?
>
> Robert Musil, *El hombre sin atributos.*

El sistema capitalista, mediante la sujeción social, produce y distribuye roles y funciones, nos equipa con una subjetividad y nos asigna una individuación específica (identidad, sexo, profesión, nacionalidad, etc.). La sujeción, por una parte, nos individua, nos constituye en sujeto siguiendo las exigencias del poder; y por otra parte une a cada individuo a una identidad «propia y sabida», bien determinada de una vez por todas.

¿Cuál es la forma en que la televisión produce sujeción? ¿Qué papel juegan el lenguaje y la comunicación en este proceso?

La función-sujeto en la comunicación y en el lenguaje no tiene nada de natural; debe ser, por el contrario, constituida e impuesta. Según Deleuze y Guattari, el sujeto no es ni condición de lenguaje ni causa de enunciado. En realidad, dice Deleuze, lo que produce los enunciados en cada uno de

nosotros no es nosotros en tanto que sujeto, sino algo totalmente diferente: son «las multiplicidades, las masas y los grupos, los pueblos y las tribus, los agenciamientos colectivos que nos atraviesan, dentro de nosotros, y que ya no conocemos». Son ellos los que nos hacen hablar y es a partir de ellos que producimos enunciados. No hay sujeto, sólo hay agenciamientos colectivos de enunciación productores de enunciados. «El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista».[1]

La máquina televisiva extrae de estos agenciamientos colectivos, de la multiplicidad que nos atraviesa y nos constituye, un sujeto que se piensa y se vive como causa y origen *absoluto* e *individual* de sus expresiones, palabras, afectos. La televisión funciona a partir de un pequeño número de enunciados ya codificados que son los enunciados de la realidad dominante y a partir también de una serie de modalidades de expresión prefabricadas, buscando que estos enunciados y expresiones lo sean también de los sujetos individuales. ¿De qué manera?

La televisión hace que los enunciados conformes a la realidad dominante del capitalismo pasen por enunciados de los individuos, mediante la puesta en funcionamiento de una máquina de *interpretación* de sus palabras y de su expresión y una máquina de *subjetivación* que funciona a partir de la constitución de un doble del sujeto. La televisión te incita a hablar en tanto que sujeto de enunciación como si fueses la causa y el origen de los enunciados, y, al mismo tiempo, eres hablado, como sujeto de enunciación, por la misma máquina de comunicación. Si eres entrevistado en la televisión (poco importa si es en un programa de literatura, en un *talk show* o si expones tu vida en un *reality show*), eres instituido como sujeto de enunciación («eres tú, querido espectador, o tú, querido invitado, quien hace la televisión») y sometido así a una máquina de interpretación con diversos engranajes. Por encima de todo pasas por el dominio de una máquina no discursiva que interpreta, selecciona y normaliza incluso antes de que comiences a hablar.

---

1 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1980.

Siguiendo la evolución de las ciencias del lenguaje, de la lingüística a la pragmática, podemos decir que la televisión se ocupa de todos los componentes de la enunciación, lingüísticos y no lingüísticos. La televisión no solamente funciona a partir de un pequeño número de enunciados preelaborados sino también a partir de la selección de un cierto léxico, de una cierta entonación, de una cierta velocidad de la cadencia de la palabra, de un cierto comportamiento, de un cierto ritmo, de una cierta gestualidad, de una cierta forma de vestir, de una cierta distribución de las tonalidades de color, de un cierto marco en el que hablas, de un cierto encuadre de la imagen, etc. Desde que abres la boca pasas por la interpretación discursiva del periodista, quien, ayudado por el experto y el profesional, calcula el lapso que aún media eventualmente entre tu enunciación, tu subjetivación, tus significados y los enunciados, la subjetivación, los significados dominantes. Al final de la entrevista eres un sujeto de enunciado, un efecto de las semióticas de la máquina de comunicación, que se considera sujeto de enunciación, que se ve como la causa y el origen absoluto e individual de los enunciados cuando en realidad es el resultado de un maquinaria de la que no es más que un terminal. Tu palabra es rebatida en el plano de los enunciados y de las modalidades de expresión *que se te imponen y que se ocupan de ti*, y tu realidad mental es rebatida en el plano de la realidad dominante. Eres vertido en los enunciados y las expresiones de la máquina de comunicación sin que caigas en la cuenta.

En la televisión te arriesgas siempre a caer en la trampa de los significados y de las subjetivaciones dominantes, hagas lo que hagas y digas lo que digas. Hablas, pero te arriesgas a no decir nada que de veras te importe. Todos los dispositivos de enunciación de nuestras sociedades democráticas son variaciones más o menos sofisticadas de este desdoblamiento del sujeto mediante el cual el sujeto de enunciación se debe reflejar en un sujeto de enunciado: sondeos, marketing, elecciones, representación política y sindical, etcétera. En tanto que elector, se te solicita expresar tu opinión como sujeto de enunciación, pero al mismo tiempo ya has sido hablado como sujeto de un enunciado, dado que tu libertad de expresión se limita a elegir entre posibles ya codificados. La elección, como los sondeos, como el marketing,

como la representación sindical y política, presupone el consenso y el acuerdo previo sobre las cuestiones y los problemas respecto a los cuales se te ha pedido opinar. Cuanto más te explicas, cuanto más hablas, tanto más entras en interactividad con la máquina de comunicación, tanto más renuncias a lo que quieres decir, puesto que los dispositivos comunicacionales te escinden de tus propios agenciamientos colectivos de enunciación para entroncarte con otros agenciamientos colectivos (la televisión en este caso).

La sujeción no es una cuestión de ideología. No concierne especialmente a los signos, a los lenguajes, a la comunicación; la economía es también una potente máquina de subjetivación. El propio capitalismo —como se ha dicho al principio— se puede definir no sólo como un modo de producción, sino también como una máquina de subjetivación. Para Deleuze y Guattari, el capital actúa como un formidable «punto de subjetivación que constituye a todos los hombres en sujeto, pero unos, los capitalistas, son sujetos de enunciación, mientras que otros, los proletarios, son sujetos de enunciado sujetos a máquinas técnicas».[2]

La transformación del asalariado en «capital humano», en empresario de sí mismo, tal y como lo conforman las técnicas de dominio contemporáneas, es la realización simultánea de procesos de subjetivación y de procesos de explotación, ya que, aquí, es el propio individuo quien se desdobla. Por una parte, el individuo lleva la subjetivación al paroxismo, dado que implica en todas sus actividades los recursos «inmateriales» y «cognitivos» de «sí mismo», y por otra parte lleva a identificar subjetivación y explotación, dado que es a la vez patrón de sí mismo y esclavo de sí mismo, capitalista y proletario, sujeto de enunciación y sujeto de enunciado.

2 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

La servidumbre maquínica

> Someter en un sentido cercano al de la cibernética, en otras palabras, teledirigir, poner en retroacción y abrirse a nuevos posibles.
>
> Félix Guattari

La máquina-televisión actúa entonces como un dispositivo de sujeción maquínica que se alimenta del funcionamiento de base de los comportamientos perceptivos, sensitivos, afectivos, cognitivos y lingüísticos, operando de este modo sobre los resortes mismos de la vida y de la actividad humana.

La servidumbre maquínica consiste en la movilización y en la modulación de los componentes preindividuales, precognitivos y preverbales de la subjetividad, haciendo funcionar los afectos, las percepciones, las sensaciones aún no individuadas, aún no asignables a un sujeto, etc., como elementos de una máquina. Mientras que la sujeción implica a personas globales, representaciones subjetivas molares, fácilmente manipulables, «la servidumbre maquínica agencia elementos infrapersonales, infrasociales, en razón de una economía molecular del deseo más difícil de mantener en el seno de las relaciones sociales estratificadas» que movilizan a los sujetos individuales. La servidumbre maquínica, por lo tanto, no es lo mismo que la sujeción social. Si esta última se dirige a la dimensión molar, individuada, de la subjetividad, la primera activa su dimensión molecular, preindividual, preverbal, presocial.

En la servidumbre maquínica ya no somos usuarios de la televisión, «sujetos» que se relacionan con ella como un objeto externo. En la servidumbre maquínica somos agenciados a la televisión y funcionamos como componentes de dispositivos, como elementos de input/output, como simples relés de la televisión, que hacen pasar y/o impiden el paso de la información, de la comunicación, de los signos. En la servidumbre maquínica hacemos literalmente cuerpo con la máquina. El funcionamiento de la servidumbre maquínica no conoce distinción entre «humano» y no humano, entre sujeto y objeto, sensible e inteligible. La sujeción social

considera a los individuos y a las máquinas como totalidades cerradas sobre sí mismas (el sujeto y el objeto) y traza entre ellas fronteras infranqueables. La servidumbre maquínica, por contra, considera a los individuos y a las máquinas como multiplicidades abiertas. El individuo y la máquina son conjuntos de elementos, de afectos, de órganos, de flujos, de funciones que se sitúan en el mismo plano y que no se pueden oponer según dualismos como sujeto/objeto, humano/no humano, sensible/inteligible. Las funciones, órganos y fuerzas del hombre se agencian con ciertas funciones, órganos y fuerzas de la máquina técnica; juntos constituyen un agenciamiento.

Hay, según Guattari, un aspecto «vivo», una capacidad enunciativa, un reservorio de posibles que existen en el seno de la máquina y que podemos descubrir sólo si nos instalamos en esta dimensión maquínica. La máquina no es solamente la totalidad de sus piezas, los elementos que la componen. «Es portadora de un factor de autoorganización, de *feed-back* y de autorreferencialidad incluso en su estado maquínico». Tiene un poder: el poder de abrir procesos de creación. De este modo, por extraño que pueda parecer a la tradición del pensamiento occidental, la «subjetividad» se encuentra a la vez del lado del sujeto y del lado del objeto.

La fuerza principal del capitalismo tiende a estos dos dispositivos que funcionan como dos caras de la misma moneda, pero es la servidumbre maquínica la que confiere al capitalismo una suerte de omnipotencia, ya que atraviesa los roles, las funciones y los significados mediante los cuales los individuos se reconocen y se alienan. Es mediante la servidumbre maquínica que el capital llega a poner a trabajar las funciones perceptivas, los afectos, los comportamientos inconscientes, la dinámica preverbal y preindividual y sus componentes intensivos, a-temporales, a-espaciales, a-significantes. Es mediante estos mecanismos que el capital asume el control de la carga de deseo que porta la humanidad.

Esta parte de la realidad de la «producción» capitalista permanece en gran medida invisible. Ni siquiera la noción de «transindividualidad» alcanza a aprehenderla, porque habría que hablar sobre todo de «transmaquínica», de

relaciones que operan simultáneamente a este lado y más allá de la dimensión social e individual. Es en este sentido que Deleuze y Guattari hablan de tiempo maquínico, de plusvalía maquínica, de producción maquínica. Sea como fuere, es sobre esta base que se da la acumulación, la producción de valor y la explotación. Esta parte «invisible» de la producción capitalista, siendo la más importante, paradójicamente no es jamás tomada en cuenta por la contabilidad del valor, es la parte que escapa a toda medida.

La parte de servidumbre maquínica que según Guattari conlleva el trabajo humano (o la comunicación) «no es nunca cuantificable en cuanto tal», porque no es contable. «A cambio, la sujeción subjetiva, la alienación social inherente a un puesto de trabajo o a cualquier función social, es siempre perfectamente contable». Se puede medir un tiempo de presencia, un tiempo de alienación social de un sujeto, pero no lo que aporta, al menos no lo que aporta al nivel maquínico. Se puede cuantificar el trabajo aparente de un físico, su tiempo de alienación social, el tiempo que pasa en su laboratorio, no el valor maquínico de las fórmulas que elabora. La paradoja de Marx consiste en haber descrito una producción maquínica, pero también en haber querido medirla mediante la sujeción, mediante la temporalidad humana (el tiempo de trabajo del obrero).

El ritornelo o la producción de subjetividad o la máquina abstracta

Las maquinarias de servidumbre y de subjetivación trabajan sobre las relaciones. Su acción, según la definición de poder en Foucault, es una acción sobre una acción posible, una acción sobre individuos «libres», es decir, sobre individuos que pueden siempre, virtualmente, actuar de otra manera. Ello implica no solamente que puedan darse eventuales fracasos en la sujeción, resultados imprevisibles, la activación de desviaciones, de trucos, de resistencias de los individuos, sino también la posibilidad de procesos de subjetivación independientes, autónomos. Encontramos aquí

el tercer concepto de máquina: la «máquina abstracta», cuyo funcionamiento ejemplificaremos de nuevo mediante la televisión.

En el momento en que miro la televisión, me encuentro en el cruce de diferentes dispositivos: (1) de dispositivos que podemos definir como de servidumbre maquínica, y que aquí pueden estar representados por «la fascinación perceptiva provocada por el barrido luminoso del aparato»,[3] que puede agenciarse con intensidades, temporalidades, afectos del cuerpo, del cerebro, de la memoria, que me atraviesan y que constituyen mi dimensión preindividual, molecular; (2) de una relación de captura mediante el contenido narrativo que moviliza mis representaciones, mis sentimientos, mis hábitos en tanto que sujeto (mi dimensión molar); (3) de un mundo de fantasmas conscientes e inconscientes que habitan mis fantasías...

A pesar de la variedad de componentes de sujeción y servidumbre, a pesar de la diversidad de temas de expresión y de sustancias de enunciación lingüísticas y maquínicas, discursivas y no discursivas que me atraviesan, conservo un sentimiento relativo de unicidad y de clausura, de completitud. Este sentimiento de unicidad y de completitud viene dado por lo que Deleuze y Guattari llaman *ritornelo*. De este conjunto de dispositivos se escinde un «tema», un ritornelo que funciona como un «imán». «Los diferentes componentes conservan su heterogeneidad, pero son capturadas sin embargo por un ritornelo» que los mantiene juntas.

El ritornelo nos remite a las técnicas de producción de subjetividad, de «relación con el sí mismo» que describe Michel Foucault. De las relaciones de poder y de saber se escinden procesos de subjetivación que escapan a ellas.

El ritornelo es la condición para que funcione la «máquina abstracta», la cual, a pesar de su nombre, es la máquina más singular, la que llega a funcionar transversalmente y a todos los niveles, dotándolos de una consistencia no solamente cognitiva o estética, sino sobre todo existencial. La máquina abstracta agencia elementos materiales y semióticos, pero lo

---

3 Félix Guattari, *Caósmosis*, Buenos Aires, Manantial, 2001.

hace a partir de un punto no discursivo, de un punto innombrable e inenarrable, porque toca el foco de no discursividad que yace en el corazón de la discursividad. Opera una mutación subjetiva, haciendo franquear umbrales existenciales.

Guattari describe de esta manera la «máquina abstracta» Debussy: «Se trata de una enunciación, un corte, una suerte de foco no discursivo. No sólo está la dimensión musical, sino también las dimensiones adyacentes, plásticas, literarias, sociales (el salón, el nacionalismo), etc. Se trata por lo tanto de un universo heterogéneo con componentes múltiples. De estas constelaciones de universos, de mundos, se escinde un «enunciador» que las mantiene juntas de una nueva manera».[4]

Hay en el ritornelo, en la relación con el sí mismo, en la producción de subjetividad, la posibilidad de ejecutar el acontecimiento; existe la posibilidad de sustraerse a la producción serializada y estandarizada de la subjetividad. Pero esta posibilidad ha de ser construida. Los posibles han de ser creados. Es éste el sentido del «paradigma estético» de Guattari: construir los dispositivos políticos, económicos y estéticos en los que tal mutación existencial pueda ser experimentada. Una política de la experimentación y no de la representación.

4 *Ibídem.*

traficantes de sueños

http://traficantes.net>>editorial@traficantes.net

mapas

1. Virtuosismo y revolución
   La acción política en la época del desencanto
   Paolo Virno
   I.S.B.N.: 84-932982-1-2, 154 pp., 9 euros.

2. Contrageografías de la globalización
   Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos
   Saskia Sassen
   I.S.B.N.: 84-932982-0-4, 125 pp., 8,5 euros.

3 En el principio fue la línea de comandos
   Neal Stephenson
   I.S.B.N.: 84-932982-2-0, 158 pp., 9,5 euros.

4. El gobierno imposible
   Trabajo y fronteras en las metrópolis de la abundancia
   Emmanuel Rodríguez
   I.S.B.N.: 84-932982-3-9, 188 pp., 9,5 euros.

5. La fábrica de la infelicidad
   Nuevas formas de trabajo y movimiento global
   Franco Berardi (Bifo)
   I.S.B.N.: 84-932982-4-7, 188 pp., 10.5 euros.

6. Otras inapropiables
   Feminismos desde las fronteras
   bell hooks, Avtar Brah, Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa...
   I.S.B.N.: 84-932982-5-5, 188 pp., 10 euros.

7. Gramática de la multitud
   Para un análisis de las formas de vida contemporáneas
   Paolo Virno
   I.S.B.N.: 84-932982-6-3, 160 pp., 9 euros.

8. Capitalismo cognitivo
   Propiedad intelectual y creación colectiva
   Y. Moulier Boutang, Antonella Corsani, M. Lazzarato et alli.
   I.S.B.N.: 84-932555-0-X, 160 pp., 10.5 euros.

9. Software libre para una sociedad libre

R. M. Stallman

I.S.B.N.: 84-932555-0-X, 320 pp., 18 euros.

10. Plan sobre el planeta

Capitalismo Mundial Integrado y revoluciones moleculares

Félix Guattari

I.S.B.N.: 84-932555-0-X, 140 pp., 10 euros.

11. Derecho de fuga

Para un análisis de las formas de vida contemporáneas

Sandro Mezzadra

I.S.B.N.: 84-932555-7-7, 184 pp., 12 euros.

12. Cuando el verbo se hace carne

Lenguaje y naturaleza humana

Paolo Virno

I.S.B.N.: 84-96453-01-4, 184 pp., 12 euros.

13. Por una cultura libre

Como los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad

Lawrence Lessig

I.S.B.N.: 84-96453-02-2, 302 pp., 18 euros.

14. Micropolítica

Cartografías del deseo

Félix Guattari y Suely Rolnik

I.S.B.N.: 84-96453-05-7, 384 pp., 20 euros.

15. Por una política menor

Acontecimiento y política en las sociedades de control

Maurizio Lazzarato

I.S.B.N.: 84-96453-12-X, 244 pp., 15 euros.

16. El gobierno de la excedencia

Postfordismo y control de la multitud

Alessandro De Giorgi

I.S.B.N.: 84-96453-15-4, 148 pp., 12,5 euros.

17. Ciudades muertas

Ecología, catástrofe y revuelta

Mike Davis

I.S.B.N.: 84-96453-17-0, 254 pp., 18 euros.

18. El estado del mundo

Contraperspectivas

Karl Heinz Roth

I.S.B.N.: 84-96453-20-0, 248 pp., 15 euros.

19. Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales
Dipesh Chakrabarty, Achille Mbembe, Robert Young, Nirmal Puwar, Sandro Mezzadra, Federico Rahola, Gayatri Spivak, Chandra Talpade Mohanty, Ella Shohat y Stuart Hall
I.S.B.N.: 84-96453-22-7, 288 pp., 22 euros.

20. Producción cultural y prácticas instituyentes
Líneas de ruptura en la crítica institucional
transform
I.S.B.N.: 84-96453-31-9, 248 pp., 15 euros.

21. Postmetrópolis
Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones
Edward W. Soja
I.S.B.N.: 84-932982-32-6, 600 pp., 35 euros.

bifurcaciones

1. Lo que el trabajo esconde
   Materiales para un replanteamiento de los análisis sobre el trabajo
   Varios Autores
   ISBN: 84-933555-6-9 . 288 pp., 18 euros

2. Marx Reloaded
   Repensar la teoría crítica del capitalismo
   Moishe Postone II
   ISBN: 84-96453-21-9. 208 pp., 16,5 euros

historia

1. Lo queremos todo
   Nanni Balestrini
   ISBN: 84-96453-08-1. 172 pp., 12 euros

2. 68
   Paco Ignacio Taibo II
   ISBN: 84-96453-09-X. 110 pp., 10 euros

3. Autogestión y anarcosindicalismo
   en la España revolucionaria
   Frank Mintz
   I.S.B.N.: 84-96453-07-3. 300 pp., 18 euros.

4. Techno Rebelde
   Un siglo de músicas electrónicas
   Ariel Kyrou
   I.S.B.N.: 84-96453-10-3. 400 pp., 20 euros.

5. La horda de oro
   La gran ola creativa y existencial, política y revolucionaria (1968-1977)
   Primo Moroni y Nanni Balestrini
   I.S.B.N.: 84-96453-13-8. 680 pp., 28 euros.

6. Los invisibles
   Nanni Balestrini
   I.S.B.N.: 84-96453-29-4. 304 pp., 15 euros.

7. Las huelgas en Francia durante mayo y junio de 1968
   Bruno Astarian
   I.S.B.N.: 978-84-96453-23-4. 176 pp., 12 euros.

8. Luchas autónomas en los años setenta
   Del antagonismo obrero al malestar social
   Espai en Blanc (coord.)
   I.S.B.N.: 978-84-96453-30-2. 368 pp., 18 euros.

1. Estudiantes antiestudiantes
   Policía, prensa y poder. Movimiento estudiantil de 1986-1987 en Francia y España
   Colectivo Maldeojo (comp)
   ISBN: 84-931520-7-2. 264 pp., 9 euros

2. Okupación represión y movimientos sociales
   Asamblea d'okupes de Terrassa
   ISBN: 84-607-1557-4. 168 pp., 7.2 euros

4. En legítima desobediencia
   Tres décadas de objeción, insumisión y antimilitarismo
   Movimiento de Objeción de conciencia (M.O.C)
   I.S.B.N.: 84-607-4295-4. 350 pp., 10 euros.

5. Con la comida no se juega.
   Alternativas autogestionarias al capitalismo global
   desde la agroecología y el consumo
   Daniel López García y Jose Ángel López López
   I.S.B.N.: 84-932982-7-1. 260 pp., 12 euros.

6. ¡Pásalo!
   Relatos y análisis sobre el 11-M y los días que le siguieron
   I.S.B.N.: 84-933555-3-4. 154 pp., 9 euros.

7. Asambleas y reuniones.
   Metodologías de autoorganización
   Ana Rosa Lorenzo Vila y Miguel Martínez López
   I.S.B.N.: 84-96453-00-6. 104 pp., 9 euros.

8. El eje del mal es heterosexual.
   Figuraciones, movimientos y prácticas feministas *queer*
   Grupo de Trabajo Queer de Madrid (comp.)
   I.S.B.N.: 84-96453-04-9. 186 pp., 15 euros.

9. Vallekas Puerto de Mar.
   Fiesta, identidad de barrio y movimientos sociales
   Elisabeth Lorenzi
   I.S.B.N.: 84-96453-19-7.12 pp. 15 euros.

10. Las luchas de los sin papeles y la extensión de la ciudadanía.
    Perspectivas críticas desde Europa y Estados Unidos
    Liliana Suárez-Navaz, Raquel Maciá Pareja, Ángela Moreno García (eds.)
    I.S.B.N.: 978-84-96453-25-4 . 16 euros